BIBLIOTECA NAPOLETANA
DI STORIA LETTERATURA ED ARTE

ENZO PETRACCONE

LUCA GIORDANO

OPERA POSTUMA A CURA DI B. CROCE

NAPOLI · R. RICCIARDI EDITORE

BIBLIOTECA NAPOLETANA
DI STORIA LETTERATURA ED ARTE

III.

ENZO PETRACCONE

LUCA GIORDANO

OPERA POSTUMA

AGGIUNTI I "COLLOQUI"

A CURA DI B. CROCE

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MCMXIX

PROPRIETÀ LETTERARIA

Tutti i diritti sono riservati a norma delle vigenti leggi.

Napoli, Stab. Tip. SILVIO MORANO - S. Sebastiano 48, p. p. (telef. 8-54)

ENZO PETRACCONE.

" Caro Croce, per mezzo di un mio collega che viene in licenza, vi mando alcuni scritti miei, stupidi anzichè no, che desidero voi conserviate perchè mi sono cari come gli unici di questi miei tre anni di vita militare e di guerra.

" Leggeteli: sono impressioni e soliloqui fatti in certi momenti di umore quasi nero o di rimpianto, senza essere per niente diari o testamenti spirituali.

" Oramai non credo più a niente e nemmeno a me stesso! Ve li mando, ripeto, perchè me li conserviate voi: io non sarei sicuro di portarli, dati i possibili cambi improvvisi e gli eventuali facili smarrimenti.

" Leggendoli, chiudete un occhio sul modo come sono scritti, cioè, come venivano ".

Questa lettera, con la data del 2 gennaio 1918, del mio giovane amico Enzo Petraccone mi venne consegnata una sera del febbraio da un ufficiale, insieme con un fa-

*

scetto di pagine, che contenevano i *Colloqui*, ora pubblicati in fondo a questo volume.

Coloro che li leggeranno, come io allora li lessi, saranno colpiti dall'amara tristezza che li compenetra, dall'aperta professione che vi si fa di scetticismo e di pessimismo, dalla sfiducia che vi si manifesta su quelli che si chiamano gli ideali, dal disamore per la vita in sè stessa. Lo scrittore indirizza il pensiero e la parola a un cane, che gli fu a lungo compagno nei presidii montani e nelle trincee; e, con quella finzione, intende significare che egli non trova nella vita degli uomini maggior pregio che in quella di un qualsiasi animale, la quale anzi, paragonata alla umana, sembra più schietta e più logica, com'è forse più felice. Scritti in guerra, da un ufficiale che faceva la guerra combattuta, sull'altipiano di Asiago, la guerra vi è appena menzionata, e solamente quasi sfondo di paesaggio; composti nella maggior parte tra la fine del 1917 e i primi del '18, non vi è traccia degli avvenimenti di quei giorni, nè di travaglio e passione per la patria, che non vi è mai nominata.

La lettura di essi apporterà certamente meraviglia e forse delusione a quanti, negli anni ora trascorsi, col ripetere fastidiosamente formule politiche e detti di esaltazione e di abominazione, s'immaginavano di venire " formando ", come dicevano, " la coscienza dei combattenti ". Ma assai più estesa e forte sarebbe la loro delusione se,

osservando la effettuale realtà, si avvedessero, come a me è accaduto di notare, che tra coloro che hanno combattuto, e nel modo più degno e più severo, alcuni soltanto coltivavano idee politiche ed atteggiamenti mentali simili a un di presso ai loro, ma altri idee e atteggiamenti direttamente opposti; e i più non possedevano nessuna particolare ideologia, e semplicemente accettavano una necessità evidente, una necessità alla quale, per dignità di uomo, senz'altro si obbedisce.

Il vero è, che le ideologie sono ideologie, e, in quanto tali, più o meno solide e più o meno critiche, ma appartengono all'intelletto e ai progressi dell'intelletto, laddove il combattere e l'operare appartiene alla volontà, o, se così piace, al cuore. E, per intendere e giudicare gli uomini bisogna guardarli, non nel solo intelletto, ma nella relazione (che talvolta è anche opposizione) dell'intelletto con la volontà; perchè, allo stesso modo che si dà il caso del più veemente assertore di ideali, il quale in pratica val meno di nulla e nell'asserzione verbale spende tutto sè stesso, sovente scetticismo e pessimismo, e altro di peggio nell'aspetto, si accompagnano alla maggiore purezza e generosità di animo, e dalla qualità dell'animo ricevono il loro proprio significato, e in esso solamente si può ritrovare la giusta loro interpetrazione.

Guardiamo, dunque, lo scrittore dei *Colloqui* in ciò che egli fece e realmente fu; e cominciamo dagli studi, verso

i quali dimostra nelle sue parole altrettanta disaffezione e e indifferenza quanta verso tutte le restanti cose umane.

Si rivolse a me la prima volta per lettera or son undici anni, nel 1908, quando era ancora studente di liceo, per certe ricerche che egli tentava sulla teoria e la storia delle leggende storiche; e venne da me l'anno dopo, presentatomi dal Ricciardi, il quale, ora, *non sine lacrymis*, è con me editore di questo volume. Da allora l' ho avuto a fianco quasi di continuo: studiava nella mia biblioteca, mi consultava per le sue indagini, s' intratteneva con me quotidianamente accompagnandomi a passeggio. In quel primo tempo, com'è dei giovani, tastava vari generi di lavoro, esclusa per altro la filosofia, sebbene il filosofare e il dilettarsi nel filosofare fossero allora la nuova moda: era raccoglitore di libri rari e curiosi (me ne donò qualche centinaio di bizzarra letteratura secentesca, che mi riempiono ancora un paio di palchetti); frequentava pittori ed altri artisti, e prendeva gusto alle arti figurative; conduceva ricerche storiche in biblioteche ed archivi, vagheggiava di comporre un romanzo, e qualche parte ne scrisse e poi ebbe sempre ritegno a mostrarmela, perchè io celiavo con lui sui folli amori che ne formavano argomento. Naturalmente, da mia parte, nella mia qualità di anziano, mi industriavo di spingerlo ad una determinazione specifica delle sue attitudini, e lo esortavo a darsi di proposito alla letteratura o alla storia. Ma egli

sorrideva, mostrando scarsa fede in sè stesso e negli studi; e intanto pur li continuava, e in ozio non stava mai. Era bensì insoddisfatto e irrequieto; e, un giorno, alle mie serio-giocose invettive per distornarlo dal giornalismo verso cui da qualche tempo lo vedevo inclinare, mi disse, con accento così sincero, di sentire che là era la sua unica e vera vocazione, che io non solo non ebbi più l'animo di continuare nel mio tono di rimprovero, ma gli detti anche, acconsentendo al suo desiderio, una riga di presentazione pel direttore di un giornale. Così, per parecchi mesi, fece parte di una redazione di giornale, dove fu subito circondato di stima per la sua versatile intelligenza ed assidua laboriosità, e di simpatia e di rispetto pel suo onesto e leale carattere; e per conseguenza gli venne affidato sempre maggior lavoro, e diventò presto persona indispensabile, e salì a redattore-capo; finchè, nel meglio di questo nuovo avviamento, una nausea lo assalse, ed egli spezzò di colpo l'iniziata attività, ed io potei rallegrarmi con lui che la mia commendatizia gli fosse servita non ad altro effetto che di una rapida liberazione dal giornalismo. Riprese allora gli studi universitari nella facoltà di lettere, e nel 1912 si dottorò con una tesi sulla *Commedia dialettale napoletana del Settecento*; la quale lasciò in abbozzo, sebbene fosse degna di ulteriori cure. Il tema che in essa trattava era rimasto fin allora del tutto negletto, ed egli l'aveva inteso nel giusto verso,

lumeggiando quella commedia napoletana, non buffonesca ma realistica (che precorse la commedia veneziana del Goldoni), come, da una parte, un ricollegamento alla tradizione dialettale secentesca di Napoli, che vantava i nomi del Basile e del Cortese, e dall'altra, un segno dei nuovi tempi, tendenti all'osservazione morale del costume e della società. Preparò anche allora, per la raccolta degli *Scrittori d'Italia*, una bella antologia della *Commedia dell'arte*, che finora non è stato possibile mettere in istampa, e che si serba manoscritta presso di me insieme con la sopradetta tesi di laurea. L'anno dopo, pubblicava nella collezione di Corrado Ricci una monografia storica ed artistica su l'*Isola di Capri* (Bergamo, 1913), che è tra le migliori della raccolta, accurata nella trama dei fatti, sennata nei giudizi, scritta con bel garbo letterario, che comprova le felici attitudini artistiche del suo ingegno. Le stesse doti risplendono nell'altra monografia, alla quale allora dette compimento dopo esservi stato attorno per più anni, sul *Conte di Cagliostro nella storia e nella leggenda*, che fu edita nella collezione settecentesca diretta da Salvatore di Giacomo (Palermo, 1914). Respingendo tutte le apologie di recente tentate del Cagliostro, che si sforzano di purgarlo delle frodi e degli imbrogli che commise, e lo lodano medico sapiente e umanitario promotore della massoneria, il Petraccone acutamente giudicava, che ciò che leva sopra del comune la figura del

Cagliostro è l'energia della volontà, l'arte del dominare, e un certo indomito istinto rivoluzionario, ond'egli appare affatto diverso dall' altro celebre avventuriero, a cui malamente si suole accostarlo, il Casanova, e non indegno dell' interessamento che per lui provò Volfango Goethe. Altri suoi articoli di curiosità storica meritano attenzione, e uno tra essi ne rammento, nella rivista il *Secolo XX* di Milano (novembre 1910), sulla vita letteraria romana tra il 1880 e il 1890; dove, come in tutte le sue pubblicazioni, la stessa raccolta e scelta dei documenti grafici, che sono messi come illustrazioni, palesa la cura minuziosa e l'amore con cui egli preparava i suoi lavori.

Intanto, quella specificazione di attitudini, che io desideravo in lui così a vantaggio degli studi come per la sua stessa personale soddisfazione e calma di spirito, si veniva formando in modo spontaneo; ed egli, uscendo dalla varietà dei tentativi, finì col dedicarsi alla storia dell' arte, determinato ormai a considerarla come il suo campo proprio di lavoro. Volle compiere perciò un viaggio d' istruzione per le principali città d' Italia, e si spinse fino a Parigi, e ciò fu nel 1913 e '14; udì corsi di storia dell'arte; legò conoscenza ed amicizia con alcuni dei più valenti studiosi di questa materia, tra gli altri con Lionello Venturi, che egli una sera accompagnò a casa mia e col quale (reduce esso stesso dalla guerra e gravemente ferito in un occhio) io doveva ahimè! rimpiangere, di lì a

qualche anno, a Torino, il comune amico perduto. Anche la filosofia, che non gli piaceva, gli si mostrò allora indispensabile; ed egli mi veniva ponendo quesiti circa la metodologia nella storia artistica in genere e in particolare di quella delle arti figurative, e mi stava ad ascoltare e mi moveva obiezioni, sempre col suo mezzo sorriso d'incredulità, d'indifferenza e di lassitudine, ma rifletteva poi per suo conto sulle nostre conversazioni e ne traeva frutto, come ho visto dai suoi scritti. E poichè nel 1914 l'Accademia Pontaniana di Napoli aveva bandito un concorso per un lavoro su *Luca Giordano, la sua vita e la sua arte*, egli, che già si era assai versato nell'arte napoletana del periodo barocco, s'innamorò di quel tema, raccolse per trattarlo convenientemente una grande quantità di materiale erudito e di fotografie, ed eseguì minute analisi e confronti delle pitture del Giordano sparse nei musei, chiese e palazzi d'Italia. Ai primi del 1915, poco innanzi di partire per la guerra, usando dei ritagli di tempo lasciatigli dal servizio militare, rapidamente mise in iscritto la monografia sul Giordano, che fu premiata l'anno dopo dall'Accademia sopra una relazione, calda di encomio, fattane dal conte Antonio Filangieri di Candida, insegnante di storia dell'arte nell'università di Napoli, anche lui sparito durante la guerra, che ci ha mietuto tutto intorno i nostri amici.

Di questa monografia, che si stampa nel presente vo-

lume secondo il manoscritto premiato dall'Accademia ma che l'autore aveva in mente di rielaborare, non dirò tutto il bene che penso, pari alla viva compiacenza che provai nel percorrerla, osservando i progressi grandissimi che egli aveva compiuti, durante quell'anno di viaggi, di ricerche e di riflessioni. Piuttosto mi giova a questo punto far notare la chiara antitesi tra lo scetticismo che egli manifestava verso gli studi, e il culto assiduo che loro dedicava e gli avanzamenti che vi faceva, attestati dai molteplici e pregevoli lavori che, in pochissimi anni, seppe ideare ed eseguire, e ai quali la sua memoria è durevolmente congiunta. In uno dei colloqui, intitolato *Sincerità*, si legge: " Ah, dunque tu non credi alla giustizia, all' arte, a nulla, e dici che non c'è miglior cosa al mondo che fumare una sigaretta? E perchè scrivi? perchè scrivi? Tu non vuoi far persuaso nessuno, non vuoi convertire nessuno alla tua fede o alla tua mancanza di fede, tu non pretendi mutar nulla pur distruggendo tutto. E perchè allora non cominci col tacere? Perchè stampi? Perchè vuoi essere letto?... Tu dunque credi a qualche cosa, e credi, per di più, alla cosa più vana che ci sia... ". Così egli stesso avvertiva, pur rimproverandosela, la contradizione del suo pensare e del suo dire col suo fare, del suo teorico negare da una parte e dal suo pratico affermare dall'altra.

E passiamo all'altro aspetto e all'ultima parte della sua vita. Lo rivedo nei mesi della neutralità italiana, già in

divisa di soldato e poi di sottotenente di artiglieria, assiduo la sera in mia casa, dove, come dappertutto allora, accadeva che si discutesse calorosamente e variamente di politica e di guerra ; ed egli taceva sempre, come se la cosa non lo toccasse, e solo una volta, a me che lo stuzzicai, lasciò intravedere un lembo della sua anima, esclamando: " Speriamo di fare anche noi qualche cosa ". Cominciate le ostilità, fu mandato in montagna, sopra Breno, nel Bresciano; e rimase a lungo in quel posto, dove nè i nostri nè gli austriaci stimavano opportuno di attaccare, e si restringevano ad osservarsi e scambiarsi di tanto in tanto qualche cannonata, per tenersi in reciproco rispetto. Alla prima sua licenza, ricomparve a Napoli, e noi scherzammo con lui sul portamento che aveva assunto di ufficiale ormai di mestiere, molto calmo, molto parco di notizie e giudizi sulla guerra, nè scontento nè contento ; senonchè in un certo momento, da solo a solo, non seppe tenersi dal dirmi, che egli si seccava (cioè, gli pareva poco dignitoso) di stare in un posto dove non si faceva nulla, e che intendeva domandare di essere inviato sull' Isonzo. Com' era mio dovere, io risposi vivamente, sconsigliandolo ; perchè (gli dicevo) questa non è guerra di volontari ma di un popolo intero e disciplinato, e tu devi andare dove le autorità militari ti mandano, senza schivarti come mai non ti sei schivato, ma anche senza provocare il destino, offrendogli la tua vita, sulla quale

hai diritti non solo tu ma anche i tuoi cari. Pensavo al povero padre e all'ansia che gli avevo letta negli occhi un giorno che era venuto a Napoli a visitarmi. Così dovevo parlargli io; ma egli doveva fare quello che il suo animo gli dettava: e, infatti, dopo aver durato con impazienza un altro inverno sulle montagne di Breno, a un tratto, senza confidarsi con nessuno, senza saputa dei suoi, nell'estate del 1917 fece domanda per entrare nel corpo dei bombardieri, e si recò per l'istruzione alla scuola di Susegana. Sopravvennero i giorni della dolorosa ritirata, e, poichè io non sapevo quel che gli fosse accaduto e dove allora si trovasse, scrissi al padre, che, nell'informarmi e rassicurarmi, soggiunse nella lettera: " Egli mostra la massima calma, perchè teme di darmi dispiaceri e pensieri; ma ora, per me, non è più così, e desidero ardentemente che egli difenda la patria con coraggio e valore ". Tanto gli animi di noi tutti, anche quelli dei genitori trepidanti, si erano atteggiati in modo affatto nuovo, e una più vigorosa e risoluta Italia era sorta, dopo Caporetto.

Lo rivedemmo ancora nel febbraio nel 1918, quando si recò in breve licenza a riabbracciare i suoi a Muro Lucano. " Come volarono quelle poche ore tranquille accanto al fuoco! (scrive il fratello in un opuscolo commemorativo). Non senza incanto io ti guardavo considerando come il tuo spirito e la tua stessa persona si fosse

ingentilita, e come affinata, nella nuova esistenza. Tu non menavi vanterie: appena, ed era molto, se qualche volta accennavi di sfuggita a qualche grave pericolo. Poi partisti, ed io ti accompagnai alla carrozza, sforzandomi invano di trattenere le lagrime.—Mammà, farò tutto intero il mio dovere!—Queste le tue ultime parole ". A Napoli, passò una serata in casa di Giustino Fortunato, s' intrattenne placidamente con gli amici che si accoglievano nel salotto (c' era quella sera, tra gli altri, il Salandra); e, quando tolse commiato, nell' abbracciare il Fortunato gli disse, celando l' interna commozione: " Don Giustino, vi raccomando papà ". Aveva il presentimento della sua fine, e io non mi ero certo ingannato sulla inespressa intenzione, con la quale mi aveva affidato i suoi scritti.

Dell' aprile è una delle sue ultime lettere a me indirizzate: " Scusatemi, se non scrivo da tanto tempo. Siamo stati in questi ultimi tempi molto affaccendati con le nostre bombarde... Io vi penso assai spesso, e penso, in questi momenti di vita agitata, alla solenne pace della vostra casa. Ora non scrivo, non leggo, attendendo allo svolgersi di questi grandiosi avvenimenti, da cui aspettiamo il maturarsi dei nostri destini. E aspettiamo vivendo nella nostra speranza ".

Il 15 giugno egli era con pochi uomini e con un compagno, il tenente Russo, a uno dei posti avanzati del Valbella; quando alle due della notte s' iniziò il furioso

bombardamento, preparazione dell' assalto austriaco. Egli, insieme col Russo, comandò il fuoco, tranquillo, con la sigaretta in bocca, fino alle sei del mattino. Allora, a un tratto, non ricevendo più notizie dall' ufficiale dell' osservatorio, e sospettando un guasto della linea telefonica, uscì, tra la pioggia dei proiettili, per accomodare i fili; e, tornato, e provando di nuovo il telefono e non ottenendo risposta, si accingeva a recarsi in prima linea, allorchè gli arditi austriaci fecero irruzione. Che cosa avvenne nella mischia non si potrebbe dire con esattezza: certo è, che egli fu ucciso, il tenente Russo, ferito gravemente, spirò poi in un ospedaletto da campo, e dei soldati solo due o tre sopravvissero, feriti e prigionieri; e, dopo cinque mesi, tornati in patria, narrarono la sorte di quel reparto quasi per intero distrutto, e tolsero a noi tutti la speranza, per cinque mesi artificialmente tenuta viva, che egli fosse stato trasportato in qualche punto lontano dell'Austria, in condizioni da non poter trasmettere sue notizie.

Così questo giovane, che non ciarlava di politica, che non portava sulle labbra parole enfatiche, che si ammantava volentieri di freddezza e asseriva di non credere a nulla, andò forte e sereno a dare la sua vita per la patria, e la dette in una memorabile giornata, nella quale, per opera sua e degli altri a lui simili, furono restaurati l'onore e la fortuna d'Italia.

Quel che egli fosse per la sua famiglia, ha detto in

modo semplice e commovente il fratello; quel che fosse per gli amici, e per me in particolare, non dirò io, perchè vi sono immagini e sentimenti che debbono restare chiusi nel cuore, e che par di profanare col recarli in pubblico. Come il fratello nel rivedere la casa in cui erano vissuti insieme, anch' io mi sono sentito sconvolgere nel tornare dopo alcuni mesi alla mia, dove ogni stanza, ogni angolo mi parla di lui, dove così a lungo ci siamo intrattenuti, ed egli lavorava a me accanto e mi dava affettuosamente molteplici aiuti. Aveva, tra l'altro, sin da quando cominciò a venire da me ragazzo, preso l'abito di sceverare e ordinare ogni semestre i grandi fasci di riviste ed opuscoli di ogni sorta, che io accumulavo; e, negli anni che fu lontano per la guerra, io provavo ritegno superstizioso, quasi temevo di formare un cattivo augurio, se avessi compiuto da me quel riordinamento, che era di sua spettanza; ed egli, venendo in licenza, nella sua divisa di tenente di artiglieria, andava difilato al noto cantuccio, e, silenziosamente, riprendeva la vecchia consuetudine, rimettendosi al vecchio lavoro... Ma ecco, questi appunto sono di quei particolari, che hanno gran potere di commuovere me al ripensarli, e che agli estranei debbono sembrare inezie.

Qual significato avevano, dunque, lo scetticismo e il pessimismo, che turbano i *Colloqui* qui pubblicati (e pubblicati, perchè credo che tale fosse il suo desiderio nell'affidarmeli)? La risposta a questa domanda torna ora agevole

e semplice. Erano essi nient'altro che brama di luce, bisogno di sincerità, rigorosa autocritica di una nobile anima, che non era riuscita ancora, sebbene vi si sforzasse, a dominare con la mente il mistero delle cose: erano l'anelito religioso di chi cercava e non trovava ancora il suo Dio, il Dio che pur viveva nel suo petto, e che ispirava e guidava tutto il suo sentire e tutte le sue azioni.

Napoli, marzo 1919.

BENEDETTO CROCE

DELLA VITA E DELLE OPERE
DI
LUCA GIORDANO.

INTRODUZIONE.

Il sopravvento che in questi ultimi anni la cosiddetta critica estetica ha preso, in letteratura, sulla critica cosiddetta storica; il tanto parlare che si è fatto e si viene ancora facendo di espressione, intuizione e liricità, e di questa specialmente; la conseguente esaltazione di quelle opere che meglio significano — a parere almeno di alcuni giovani critici — lo sforzo a intendere la poesia come puro lirismo; tutto questo movimento non poteva non avere efficacia anche in quella parte della critica che è rivolta allo studio delle arti figurative, rimasta finora un po' in disparte, tutta assorta in un lavorio paziente di studi e confronti, di analisi, di interpretazioni, di attribuzioni e via dicendo. Non poteva, dico, non avere immediate ripercussioni anche in questo campo, in cui già da qualche tempo s' era combattuto con varia fortuna tra estetisti o estetizzanti e storici o storicizzanti, senza però che in questa lotta la vittoria arridesse mai pienamente all'uno o all'altro dei contendenti.

Critica storica o critica estetica?

Anche questa volta, la verità si doveva cercarla nel

mezzo, non però nel senso di una transazione o accomodamento, ma in quello di un sintetico armonizzarsi delle due tendenze, che non si escludono, come alcuni vorrebbero, ma che, invece, possono venire in aiuto l'una dell'altra, e darsi la mano fino a fondersi e ad organarsi come unità indissolubile, cioè come c r i t i c a.

Senonchè un tale componimento, come quello che in realtà poco contentava e gli uni e gli altri, doveva avere poca fortuna. Abbandonati, dunque, i vecchi ai loro studi di date e di problemi biografici, taluno dei più giovani ha creduto d' aver trovata la nuova via, cioè la vera via, e ha proclamato e annunziato il regno della c r i t i c a f i g u r a t i v a p u r a, cioè della critica dei valori esclusivamente pittorici in pittura, o della linea e del volume in scultura, prescindendo dai valori psicologici, prescindendo da quella che prima era intesa come e s p r e s s i o n e, e dal cosiddetto contenuto l e t t e r a r i o delle opere d' arte.

Vediamo un po' da vicino che c'è di vero in tutte queste promesse; vediamo se veramente è possibile prestar fede al nuovo messia e rinnegare come idolo falso e bugiardo la buona e vecchia critica storica.

Anzitutto osserveremo che, praticamente, si dimostra pura illusione la possibilità di fare della critica che prescinda dalla storia delle condizioni in cui l' opera d'arte fu concepita ed eseguita, come se anche nel solo dire: " quest' opera è di Michelangelo ", noi potessimo dimenticare quello che le nostre conoscenze — e la conoscenza in questo caso è storia ed esperienza — ci suggeriscono intorno a Michelangelo, al resto della sua opera e al secolo in cui la sua

attività si svolse; come se, col solo pronunziare il nome di questo o quell' artista, noi non facessimo della storia, affermando essere il tale quell' artista e non un altro artista qualsiasi; come se al solo vedere una qualsiasi opera d'arte — anche a non conoscerne l' autore e ad ignorarne la data e la provenienza — noi non pronunziassimo mentalmente, e quasi inavvertitamente, un primo giudizio storico, col riferirci subito—sia pure con molta approssimazione— all' epoca in cui fu presumibilmente eseguita; e questo non per volontà nostra, ma per quella stessa necessità per cui diciamo, vedendo un fiore, che esso è rosso o giallo, o guardando il mare, che esso è calmo o agitato, azzurro intenso o verdino smeraldo, per quella stessa necessità cioè per cui noi pronunziamo ad ogni istante tanti piccoli e insignificanti giudizi storici su cose che vediamo e che in tanto vediamo in quanto le diversifichiamo o le identifichiamo con altre cose viste in altro luogo e in altro momento.

L' estetismo puro ha ancora un serio ostacolo da sormontare: il concetto di originalità. È originale, si dice, quell' artista il quale ha una nuova intuizione della realtà; che cioè scopre una realtà prima non conosciuta, che dà vita a un nuovo mondo poetico, che afferma cosa prima non detta, che non ricalca le orme di quelli che l' hanno preceduto; che, sfuggendo vittoriosamente a quella specie di attrazione che esercitano le vecchie forme d'arte in cui ci si adagia comodamente come in una poltrona, lotta per conquistarsene lui delle nuove o progredisce sui suoi predecessori valendosi o meno della loro opera come esperienza artistica, sempre in modo però che, in quel determinato ciclo d'opere d'arte, il suo mondo poetico con-

tenga rivissuti e superati tutti gli altri mondi poetici che l' hanno preceduto.

Come sarà, dunque, possibile stabilire ed apprezzare l'originalità di un artista se non mercè una certa cognizione del punto da cui esso è partito, ossia appunto di questo suo dramma interiore e di questa sua lotta, e, poi, del cammino che esso ha percorso, del suo p r o g r e s s o? Che altro potrà mai darci il puro giudizio estetico in questo caso se non — tutt' al più — la misura del valore emotivo di questa o quella opera d' arte sulla nostra sensibilità, variabile col variare delle nostre tendenze, delle nostre simpatie, delle correnti ideali del nostro tempo, valore insomma tutt' altro che assoluto ed universale? E, ancora, poichè la realtà non esiste che in uno stato amorfo (" nelle prime forme della natura, diceva il Mengs, non vi è bellezza perchè esse non si sono ancora sviluppate alla vista e, benchè siano sensibili, non sono però comprensibili ", ...sicchè " da queste prime forme la ragione ne ha composto delle altre che già sono visibili, e questa prima visibilità mostra i colori... "), poichè discernere una forma è conformarla ad un' idea già in noi esistente, e il mondo visibile diviene realtà solo attraverso il pensiero; poichè insomma la realtà noi ce la foggiamo volta per volta (in verità, ce la foggiano i pittori che ci hanno successivamente scoperto l' immagine, il colore, il paesaggio, cioè il loro particolare modo d' intuire la realtà); è ovvio che di manifestazioni dipendenti da speciali stati d' animo, impressionati da una realtà sempre in via di trasformazione, non è possibile fare la critica di valore, ma solo una storia quasi meccanica, una storia che, al più, spieghi come un

dato artista o una data opera d' arte si sia formata o sia sorta. È ovvio, poi, che, per intendere questa opera, è necessario mettersi dal punto di vista dell' artista, cioè rivivere a pieno il mondo poetico dell' artista stesso, vale a dire ricostruirselo storicamente.

La critica, intesa come colloquio con l'opera d' arte, cioè tendente a conoscere più noi davanti all' opera d' arte che l' opera d' arte stessa; quella critica estetica o pseudoestetica, che si diletta di interpretazioni liriche e di un raffinato psicologismo, non ha, d'altra parte, nè potrà avere, se mai, altro valore che di cosa d'arte in se stessa; sicchè non diversamente al preteso critico serva l' opera d' arte che come serve allo scrittore il paesaggio ch' egli descrive. Come un paesaggio e la pagina ch'esso ha ispirato allo scrittore non hanno che un rapporto assai accidentale, così, tra l' opera d' arte e questa specie di critica, ç' è ben poco da vedere. Siamo nel campo dell' emozionalità, e critica quindi non è, in questo caso, che emozione, cioè intuizione di una realtà qualsiasi che può essere un'opera d'arte, ma può esser anche cosa della natura viva: l'opera d'arte non è perciò in tal caso, che stimolo del nostro fantasticare, e non forma compiuta e perfetta da raggiungere e spiegare.

Eppure in questo vizio di una critica pseudoestetica si cade anche da quelli che affermano essere sulla via della pura critica figurativa, da quelli che cioè affermano l' esistenza di puri valori pittorici, e che parlano di linea e di colore come di unici fattori dell' opera d' arte figurativa. A questi diciamo che la critica d' arte non deve essere traduzione letteraria di rappresentazioni figurative,

non dev'esser fatta di immagini che si sostituiscano ad altre immagini; ch' essa non consiste cioè in un passare da immagini meno familiari, come quelle della pittura e della scoltura, ad immagini più familiari, come quelle letterarie. Questa critica potrà essere gradita a chi, curioso delle opere d' arte, voglia vederle e capirle e servirsi della critica come guida e maestra; non all' artista che vede il colore come colore, il volume come volume, l'immagine e l'intuizione pittorica come immagine e intuizione pittorica, senza che, per gustare un' opera d' arte, debba tradursela o farsela tradurre in linguaggio, diciamo così, letterario.

Di un bel grigio in un quadro di Mattia Preti, il Longhi, ch' è un fine intenditore d' arte ed è appunto uno dei duci della scuola nuovissima, di questo grigio egli dice ch' è una massa di c e n e r e f u s a. È bellissimo ed efficace, ma è appunto un tradurre un puro valore pittorico, una intuizione puramente di colore, in una immagine di fondo letterario; è un presentare e rappresentare quella data forma in una forma che non è sua, è un chiarificamento, una intuizione di una intuizione; in fondo non altro che l' espressione di una emozione personale, che sta a noi accettare o rifiutare o modificare, secondo che essa trovi o no rispondenza nella nostra sensibilità.

In verità, l'arte non è traducibile ed esprimibile in modo diverso da quello che le è proprio: una pittura si esprime da sè, non ha bisogno nè di lirica nè di bella prosa per essere intesa. L' arte è quello che è, ma non è certo possibile sostituire — come forse alcuni vorrebbero — immagini letterarie ad intuizioni pittoriche. Anche se ciò si faccia per opere d' indole letteraria, questo sarà sempre

un tradurre, cioè un travisare l' opera d' arte stessa. La critica, dunque, non è traduzione, come non è intuizione di intuizioni. Essa è conoscenza di mondi poetici, e perciò logica, concetto, e rientra nei processi storici. V' è una critica esplicativa per quelli che non sanno vedere in che consiste l'opera d' arte: in questo caso, il critico diviene maestro e spiega analizza, traduce, scompone. Ma la critica vera, quella pei veggenti e non per i ciechi, non potrà mai essere che critica storica anzi—senz'altro—s t o r i a.

A confermare meglio quanto veniamo dicendo circa critica e storia, e a mostrar ancor più chiaramente come solo la critica storica possa in certi casi illuminarci sul vero valore di una data opera d' arte, esaminiamo un po' empiricamente una delle più importanti questioni di teorica d' arte figurativa, cioè quella che potremo chiamare dell'imitazione, e che indirettamente si riattacca all'altra, già accennata, dell' originalità e del progresso.

È noto il recente caso di un falso Ruysdael, venduto per buono. Questo Ruysdael p a r e v a un autentico Ruysdael, e a quelli che ciò volessero mettere in dubbio osserveremo che ad un artista di un certo ingegno, e più ancora di una certa pratica nel genere, non sarà impossibile comporre tale Ruysdael da venire scambiato per vero. Ammessa così la possibilità di un trucco, vien fatto di domandare: Qual valore avrà questo quadro rispetto al suo effettivo autore? Nessuno, rispondiamo, o quasi nessuno: unico forse quello d' aver saputo disporre più o meno bene gli elementi esistenti già nell' opera dell' artista che fu preso a modello. Tanto più il quadro

sembrerà un Ruysdael, tanto più diminuirà il suo valore rispetto a colui che lo fece. E ci si può ancora chiedere, che cosa avrebbero detto i critici e il pubblico se il trucco non fosse stato scoperto e il quadro fosse ancora esposto come opera autentica del celebre paesista? L'avrebbero certamente ammirato (rispondiamo), e in perfetta buona fede, e con le migliori ragioni di questo mondo.

Dunque, attribuito a Ruysdael, il quadro avrebbe un dato valore, ed eseguito da un pittore dei nostri tempi, non ne avrebbe nessuno o quasi? Proprio così, e non bisogna meravigliarsi troppo: tutt'al più, ad evitare certi equivoci, sarà bene, per l'avvenire, stabilire con sicurezza l'autenticità delle opere, prima di dar la stura ai propri entusiasmi e ai propri deliri critici. Un quadro creduto del trecento, e perciò da tutti stimato un capolavoro, perderà buona parte del suo pregio se scoperto posteriore di un secolo alla data che gli si assegnava; un graffito, creduto dell'età della pietra, desterà in noi un giustificato interesse e una naturale ammirazione: s'intende che questo interesse e questa ammirazione cesseranno quando avremo saputo ch'esso è opera di tarda epoca e assai più progredita nell'arte del disegno.

Mentre così, con queste considerazioni, siamo portati a negare nell'opera d'arte ogni valore assoluto, cioè astratto ed irrelativo (tale sarebbe per alcuni la liricità dell'opera stessa), d'altra parte veniamo a rimettere completamente in onore la tanto bistrattata critica storica con le sue ricerche e i suoi studi di biografia e di cronologia. Ammessa l'idea di progresso, sarà sempre di grande importanza, nel valutare le opere d'arte, lo stabilire le dipen-

denze e gli scambi, giudicare cioè dell' originalità o meno di un artista, del suo spirito di assimilazione, dei suoi sforzi per superare i modelli o liberarsi del vecchio per il nuovo, fino a creare l' opera d' arte che contenga risoluti tutti quei problemi che altri magari s'erano proposti, e felicemente menare a termine quelle ricerche, che avevano invano affaticato quelli che li avevano preceduti. Perciò, l'unica forma di indagine non estranea all'opera d'arte, ma intimamente ad essa legata, sarà una storia delle forme artistiche, una storia dello sviluppo e del progresso di queste forme, che ci faccia cioè vedere come, a mano a mano che l'umanità progredisce, si cambi il modo di interpretare o intuire la realtà, e si mutino superandosi le concezioni ideali della forma, come cioè le condizioni dell' arte progrediscano e si rinnovellino.

Venendo ora più particolarmente alla storia dell' arte napoletana, osserveremo che per questa si sente ancora necessità di studi concreti e complessivi. Non più cronologia tutta esteriore e non più notizie biografiche di valore sempre assai scarso; ma occorre una critica che sia veramente la storia dello svolgersi delle forme artistiche proprie della pittura napoletana, una storia che sia un'accurata disamina delle dipendenze non esteriori e formali, ma intime e di contenuto. " Tizio (dice ad es. il De Dominici) fu maestro di Caio ", e tutti dietro a lui: " Tizio fu maestro di Caio ". Vediamo piuttosto se Tizio fu veramente maestro di quell' altro, vediamo cioè quali sono gli scambi avvenuti tra i due artisti, vediamo che cosa il primo potette insegnare al suo preteso discepolo, e come e che cosa questi apprese dal maestro, e in che cosa se ne staccò e come lo superò.

Solo così sarà possibile fare una vera storia dell' arte napoletana, una storia cioè non esteriore e dedominiciana (eppure il De Dominici aveva gusto e occhio fino), una storia di vita, di sviluppo, di progresso artistico, di un'arte in movimento e non già intesa come cosa immobile nei secoli.

Ma, combattendo la critica estetica, e, più, quella pseudo-estetica, noi non abbiamo voluto proclamare — e lo abbiamo già detto — l' avvento della " data " come *ultima ratio* della critica d' arte. Affermare che un' opera d' arte fu fatta in un anno anzichè in un altro, può veramente esser cosa utile quando si riesca così a seguire lo sviluppo dell' artista che si studia; ma può essere cosa affatto oziosa, quando questa data non segni nulla di nuovo e di decisivo nell' opera dello stesso artista, e nessuna tappa importante della sua evoluzione.

Perciò, come non è possibile fare della critica che si rida della storia, non è nemmeno possibile fare della storia di aride date e di secche biografie. Ma come la storia, intesa quale studio del progresso delle forme artistiche, viene implicitamente ad esaurire criticamente l'opera d'arte, così essa rappresenta, in certa guisa, la fusione organica delle due tendenze, estetica e storica.

E, pur venendo ad una conclusione che già avevamo fatta prevedere al principio di queste note, non sarà stato inutile, almeno osiamo sperarlo, avere accennato alle idee direttive che hanno guidato il nostro lavoro. Facendo un primo tentativo di una storia dello sviluppo e del progresso delle forme artistiche a proposito di Luca Giordano, non speriamo di non essere talvolta incorsi in inesattezze

ed errori. Sappiamo anche però di non esserci mai allontanati dal vero oggetto del nostro studio, e, specialmente, d' averlo studiato a fondo (molto più di quello che possa in un simile lavoro apparire), e con amore e costanza, procurando di giungere a un giudizio concludente.

I.

DELLA VITA E DEI TEMPI DI LUCA GIORDANO.

Le difficoltà che si presentano a chi si accinga a un lavoro intorno alla vita e alle opere di Luca Giordano sono troppe e troppo evidenti perchè se ne parli molto a lungo. Le accenneremo intanto — non proprio perchè esse valgano di scusa in alcuna parte di questo saggio — ma perchè invece, accennando ad esse, avremo l'agio di poter parlare un po' e dei tempi in cui Luca Giordano visse, e della storiografia artistica a lui contemporanea e posteriore, della bibliografia giordanesca cioè, non molto ricca o varia, anzi scarsa ed uniforme, aneddotica assai più che critica, piena degli eterni racconti favolosi intorno alla celerità del suo eroe nel dipingere (" Luca fa presto ": delizia dei viaggiatori e dei ciceroni !), irta di vuote descrizioni di quadri, e così scarsa invece di lumi critici, di ricerche originali sull'opera, e anche, purtroppo! di date.

Questo per la biografia. Quanto poi allo studio dell'opera, vi sono difficoltà forse più numerose e più difficilmente superabili: principalissima, fra l'altre, quella dell'enorme

numero dei quadri del nostro autore, o che vanno sotto il suo nome, e difficilmente, vedremo poi perchè, identificabili, se non per larga approssimazione; gravissima ancora l'altra del non potersene aver visione, spesso nemmeno per mezzo di fotografie, sparsi come sono per tutti i musei e tutte le collezioni private d'Europa; e, ancora, la varietà dei generi ch'egli trattò, le contraffazioni e le imitazioni di cui fu maestro, l'ineguaglianza della sua ispirazione, soprattutto, che rende disagevole formarsi un concetto esatto delle possibilità dell'artista, rende alle volte incerto il giudizio, mette avanti allo studioso a ogni passo problemi nuovi e nuovi dubbi, sicchè, quasi che dall'altro mondo, lui, Giordano, si diverta a prendere in giro i suoi critici, come li prese in giro e li mise in burletta vivente, accade ora di doversi pentire di un giudizio già formulato, e poi riprenderlo e poi ripentirsene, e modificarlo o abbandonarlo del tutto; andare, insomma, cauti e guardinghi come contro un'insidia, esser preparati ad ogni sorpresa.

Don Luca Giordano, detto non a torto il " Proteo della pittura ", il vecchio artista scaltrito e rotto a ogni malizia e a ogni trucco, l'abilissimo tra gli abili, il vario, tumultuoso, brillante, immaginoso pittore napoletano è infatti lì, che vi tenta, che cerca sedurvi con la sua grazia, che vuol sbalordirvi col suo acrobatismo pittorico. Pare che di sotto al suo gran parruccone seicentesco, attraverso le pretenziose lenti accademiche un po' vi sorrida e un po' vi guardi severo; pare ch'egli voglia a ogni costo entrar nelle vostre grazie, e pigliarvi per il vostro verso, e che, spiando sul vostro viso l'effetto delle sue parole, vi dica:

Vuoi del Tiziano o ami più Raffaello? Eccotene. Preferisci Ribera o Veronese? Te ne posso offrire. O piuttosto, desideri del Rembrandt e del Dürer? Ne ho per tutti i gusti.

E questo, intanto, è un curioso carattere del nostro pittore e della sua opera: vuol parere diverso da quello che è, ama cioè più di parere un altro che se stesso, essere creduto Veronese o Rembrandt anzichè Luca Giordano. Perchè così volevano gli altri, o non piuttosto perchè egli aveva l'esatta cognizione delle sue forze non sufficienti al volo delle vette, e il suo non era se non un piccolo mondo, e la sua non altro che una povera coscienza servile, incapace d'impeto, d'energia, di genio? Dove il Giordano è davvero lui, fino a qual punto può in lui il gusto dell'imitazione e l'ispirazione personale? E qual'è questa ispirazione? Ecco qualcuno dei problemi innanzi a cui nessuno s'è fermato sul serio, e intorno a cui si deve imperniare necessariamente uno studio che non voglia esser solo illustrativo e che non aspiri ad esser solo un diligente catalogo di quadri.

Torniamo intanto alla questione della biografia del nostro autore.

Di biografie di Luca Giordano abbiamo una sola, e quest'unica, ahimè!, del De Dominici.

Bernardo de Dominici è tanto noto agli studiosi di storia dell'arte napoletana, che sarebbe cosa certamente superflua schizzarne qui un profilo, ed è troppo screditato perchè se ne tenti una riabilitazione; della quale da alcuni anni a questa parte, pur si comincia a sentire la ne-

cessità e un po' anche il dovere. È noto, infatti, come le sue *Vite dei pittori e scultori ed architetti napoletani*, pubblicate verso la metà del secolo XVIII, e destinate a riempire una grande lacuna nella storia dell'arte napoletana, fin allora assai poco nota ed apprezzata, si risolsero in una esaltazione metodica, e un po' campanilistica, dei nostri artisti, e, laddove il Vasari aveva attribuito quasi tutto quanto c'era di meglio in Napoli ad artisti toscani, il De Dominici rivendicò opere ed artisti, rimise in onore la dispregiata arte nostra, rese con larghe biografie noti i mal noti, svelò moltissimi fin allora completamente ignoti, costruì tutta una gerarchia di maestri e discepoli e discepoli dei discepoli, e così nei suoi tre grossi volumi ci dette una organica storia dell'arte napoletana, senza vuoti, senza un dubbio o un'incertezza, scritta in stile pomposo com'era il gusto del secolo, tale però da dover essere subito ammirata, citata, saccheggiata.

Senonchè un bel giorno si cominciò a dubitare del De Dominici, e a fare ricerche e studi diretti sulle opere; e, ritrovando man mano molte inesattezze di lui e molti apprezzamenti del tutto arbitrari, si cercarono documenti che dessero nuova luce, si risalì alle pretese memorie artistiche a cui il De Dominici diceva d'aver attinto, si frugò negli archivi e nelle biblioteche, si esaminarono quadri, si fecero raffronti, e in ultimo si concluse che il De Dominici non era stato se non un falsario, un falsario di una certa abilità e di molta astuzia; che la sua opera era un ammasso di invenzioni e di spropositi, e tutte le sue biografie un prodotto di facile immaginativa, accoppiata a grandissima malafede.

Infatti, troppo evidenti erano le falsità del nostro scrittore: opere di autori toscani attribuite arbitrariamente ad autori napoletani, famiglie intere di artisti inventate di sana pianta, parentele arbitrarie, pittori che egli afferma napoletani e che invece si scoprivano d'altre regioni d'Italia, e ancora documenti ch'egli citava dall'unico archivio della sua malafede, altri ch' egli alterava impudentemente, una intera serie insomma di menzogne e di falsificazioni.

" Quale meravigliosa costruzione fu la sua! Il più antico artista napoletano è, al suo dire, Tauro, fiorito intorno al 335 e che Costantino preferì agli artisti greci. Tra il IX e X secolo fiorirono gli scultori mastro Fiorenza e mastro Agnolo Cosentino, ch'ebbero per discepolo Pietro Cola de Gennaro. Circa il 1000, due famosi architetti Giovanni Masullo e mastro Iacobello, per soprannome mastro Formicola....

" Tra questi artisti — che, o dolce spettacolo!, sono tutti parenti tra di loro e ribadiscono i vincoli della parentela con quelli della scuola — il De Dominici distribuisce tutte le opere di architettura, scultura e pittura, che si osservano o si osservavano in Napoli. E di ciascun'opera sa dire sempre l'autore, e di ciascun autore le opere tutte.

" E quando, lasciando le età più remote, varcando il secolo XV, giungiamo a tempi più vicini, il libro del De Dominici, se non presenta più nomi d'artefici innanzi sconosciuti, offre, in cambio, notizie minutissime sulla vita e le opere degli artisti già noti: di Andrea da Salerno e di Giovan da Nola, di Michelangelo Naccherino e di Salvator Rosa, dello Spagnoletto e di Mattia Preti, di

Micco Spadaro e di Niccola Vaccaro. Il De Dominici conosce tutte le date di nascita e di morte, le relazioni di famiglia, le armi e gli amori di ciascun artista; e ci racconta la pietosa storia di Annella di Massimo, e le eroiche imprese della Compagnia della morte formata da Salvator Rosa e da altri artisti, e l'omicidio onde si fece reo Mattia Preti, e tanti e tanti curiosi e appetitosi aneddoti. " (1).

Dopo tanto discredito e tanto ridicolo gettato sulla figura e sul libro del De Dominici, prenderne le difese e servirsi della sua opera potrebbe sembrare cosa assai arrischiata e pericolosa. Senonchè, è anche evidente che l' opera del De Dominici pecca specialmente per la storia dell' arte più antica, per la quale egli, non potendo trovar notizie e volendo esaltare a tutti i costi i napoletani, dovette ricorrere alle curiose invenzioni di cui abbiamo fatto cenno, laddove tale bisogno non poteva certamente sentire per quanto riguardava gli artisti già a lui più prossimi, quelli della fine del cinque e quelli del seicento, di cui era tuttora vivo il ricordo, e ben note le opere.

Certo, può produrre sfavorevole impressione che anche per artisti del secolo decimosettimo, quali Mattia Preti, Salvator Rosa, Massimo Stanzioni e qualche altro, le notizie che il De Dominici dà siano talvolta assai stranamente inesatte. La " Compagnia della Morte ", alla quale egli dice essere appartenuti a Salvator Rosa e A-

(1) B. CROCE, *Il falsario*, in *Profili e aneddoti settecenteschi* (Palermo, 1915), pp. 17-47.

niello Falcone e vari altri pittori di quel tempo, s'è trovato non essere altro che un' associazione a delinquere, formata di tutt' altra gente che quegli artisti; della pretesa condanna a morte di Mattia Preti non è venuto fuori nessun documento, anzi si è trovato qualche cosa che smentisce il favoloso racconto, secondo il quale il Cavalier Calabrese avrebbe avuta salva la vita *sub conditione* di dipingere gratis alcuni affreschi sulle porte di Napoli.

Quali dunque potevano essere (si domandano i critici dell' opera dedominiciana), le ragioni di tante favolose invenzioni se non un inveterato abito di falsario, una irresistibile passione per la falsificazione e per la menzogna? Che si inventi quello che non si sa, può essere anche comprensibile, ma che si travisi la verità che si conosce, pare strano e misterioso, trannechè non si voglia riconoscere in Bernardo de Dominici una curiosa simpatia per il drammatico e il romanzesco, di cui ha, infatti, disseminato le sue *Vite*.

Non tenteremo una disamina minuta di questa parte della questione, a chiarir la quale sarebbe pure da tener conto del fatto che notizie contraddittorie e fantastiche dovettero giungere per chi sa quali vie all'orecchio del nostro autore, in ispecie per quel che si riferisce ad avvenimenti svoltisi in periodi abbastanza agitati della vita di Napoli Di esse, se talvolta manca la conferma, mancano anche più spesso le prove in contrario: prove che un giorno o l'altro potrebbero venir fuori, come è venuta fuori quella che conferma un episodio tragico della vita dello Spagnoletto circa le relazioni di una sua figliuola con un vicerè di Napoli. E, d' altra parte, sono tante le notizie esatte che

il nostro malcapitato biografo ci dà circa i pittori del sei e settecento, che non è possibile accettare a cuor leggiero la grave condanna inflittagli di assoluto falsario, e approvare la proposta avanzata da uno dei nostri studiosi di storia napoletana di relegare le *Vite* del De Dominici nell'indice *librorum prohibitorum*. Su quali dati potrebbero fondarsi gli studî di storia dell'arte napoletana, se veramente, di deliberato proposito, non dovessimo far più capo al De Dominici? A chi chiederemmo noi aiuto per l'attribuzione degl'infiniti quadri dei nostri artisti del seicento, se il De Dominici, per questa parte attendibilissimo, ci venisse a mancare? A chi, ad esempio, ci potremmo rivolgere per avere notizie biografiche di Luca Giordano, più ampie, più precise e più sicure di quelle che egli ci offre?

Prima, dunque, di gettarci fidenti tra le braccia di un tal biografo, sarà nostro dovere assicurarci nel miglior possibile della veridicità di quanto egli afferma circa l'autore da noi preso a studiare; il quale, per nostra buona ventura, è poi uno di quelli che meno si prestavano a drammatizzazioni e fantastici atteggiamenti, perchè la sua vita si riassume tutta in una intensa e costante applicazione all' arte ch' egli predilesse e che non gli fu avara nè di ricchezze nè di gloria.

E, per nostra buona fortuna, esistono della biografia dedominiciana di Luca Giordano due redazioni di date assai diverse: la prima del 1728, la seconda, quella compresa nel 3° volume delle *Vite*, del 1743, che dovrebbe essere (così almeno afferma il suo autore) una nuova biografia, ma non è altro invece che una edizione riveduta, non

sempre ampliata, della prima, e con varianti di scarsa importanza e rielaborazioni formali di dubbio valore.

Ma, se, in realtà, le due biografie sono identiche, il fatto di aversene due redazioni stese a distanza di quasi vent' anni, ha per noi una capitale importanza, perchè ci dà la quasi sicurezza della attendibilità della prima, scritta in un periodo nel quale certamente il De Dominici non aveva ancora in mente la tela di un' opera così vasta come quella a cui si sarebbe accinto più tardi. A quella prima potette, dunque, dedicarsi senza alcuna preoccupazione come ad un lavoro di pura ricerca, senza alcuna necessità di orientare la sua opera verso un piano regolatore, diciamo così, e di conformarla al laborioso sistema di discepolati, di parentele e di clientele, in cui finì con lo stringere la storia di tutta l' arte napoletana.

E la prova che la prima biografia di Luca Giordano sia stata scritta con fini assai diversi da quelli che dovevano regolare l' opera sua massima, l' opera cioè a cui dedicò buona parte della sua età matura, bramoso forse di legare definitivamente il suo nome a quelli di tanti illustri artisti (ricordiamo che il De Dominici fu pittore anche lui), la prova, dico, di questa sua verginità di biografo *avant la lettre*, c' è data da un manoscritto che si conserva in una miscellanea di storia dell' arte nella biblioteca nazionale di Firenze, appartenuta al Baldinucci e poi ad Anton Francesco Marmi, dal titolo *Notizie della vita dell'eccellentissimo pittore D. Luca Giordano Napoletano del signor Bernardo Domenichi, pittore napoletano*, sotto il quale il Marmi annotava: " Ogni ragione vuole

che di questo galantuomo, che si è tanto affaticato, si faccia onorevole menzione. "

Ecco dunque (come giustamente nota il Ceci) il primo passo del nostro biografo, ed ecco provato che la prima opera biografica del futuro grande storico nostro fu scritta al solo scopo di contribuire con notizie amorosamente raccolte intorno ad uno dei pittori allora più famosi d'Italia, alla grande opera, cominciata dal Baldinucci, delle *Notizie dei professori del disegno*, di cui s' erano pubblicati i primi volumi tra il 1681 e il 1702, e di cui il sesto volume doveva apparire appunto nel 1728.

" Si prega il virtuoso letterato (avvertiva il De Dominici in fondo al fascicoletto della vita del Giordano), a cui sarà indirizzato questo debole scritto, a compatire l'autore, non pel poco tempo per cui nè meno ha potuto rivederlo, non per il poco intendimento di lui che confessa non avere in sè niuno ornamento di buone lettere, e se ciò ha scritto ció è avvenuto per ubbidienza, onde perciò supplica la sua virtù di correggerlo come gli verrà più in concio almeno i più notabili errori, e si assicuri che chi ciò ha scritto gliene sarà tenuto per sempre ". Aveva dunque scritto per o b b e d i e n z a, cioè per incarico, tanto piú poi, ch' egli prometteva di mandare in séguito " più vere notitie dell' opere fatte in Spagna, come di altri più veridichi particolari colà succeduti " (promessa a cui tenne fede con l' invio di un secondo manoscritto della vita del Giardano), il che fa supporre nel nostro autore un certo impegno messo nel servire il Marmi e far bella figura, tanto più ch' egli si riprometteva dare delle aggiunte alle *Vite* del Baldinucci, avendo già pronte — così egli af-

ferma — "la vita di Mattia Preti e molte memorie del Solimene, pittore oggi celebratissimo".

Che non sia stato dunque proprio lui, il Marmi, a far venire in mente al nostro De Dominici, di scriverla lui una vera ed autentica storia dell'arte napoletana? Il primo passo, il più difficile, era ormai dato: appunto nel 1728 si pubblicavano a Roma le *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni* del Bellori, in cui, quasi in appendice, era data alle stampe per la prima volta la *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano,* scritta dal De Dominici, che l'anno dopo riappariva a Napoli in un volumetto a parte, ma senza nome d'autore.

Ma, da banda queste considerazioni di natura non proprio documentaria, è possibile per altra via giungere alla conclusione che abbiamo già accennata: che cioè la biografia del Giordano, così come noi l'abbiamo nella redazione definitiva, è fonte attendibile e buona scorta a chi, come noi, non volendo indugiare in minuzie biografiche, desideri solo avere una conoscenza sommaria delle vicende della vita del nostro artista per soddisfare una curiosità, piuttosto che per un reale vantaggio che dalla storia di queste vicende potesse venire al lavoro stesso.

Vi sono, infatti, artisti nella cui opera ordinata cronologicamente si legge un sicuro, progressivo perfezionarsi, un lasciar da parte certe tendenze per certe altre, uno specializzarsi in questo o quel genere, l'aver della preferenza per una maniera anzichè per un'altra, per un autore più che per un altro, un seguire insomma come una certa interna legge di progresso e di superamento sopra sè stesso,

o almeno un certo indirizzo e un certo orientamento delle proprie aspirazioni e del proprio ideale. È possibile, in questi artisti, dividere la biografia in più periodi, vedere sino a qual punto, in un primo momento, hanno avuto importanza, e come e perchè, le opere e gli insegnamenti del primo o dei primi maestri; è possibile seguire l'artista fino al momento in cui, come farfalla dalla crisalide, si libera dai legami e si mostra in tutta la sua originalità, nella sua più ricca personalità; è possibile tener dietro al frammentarsi, al contatto di artisti o sotto la spinta di un commercialismo che tolga serenità e disinteresse, di una personalità accennatasi in un primo tempo originale e piena di carattere e di accenti nuovi. Vi sono insomma artisti logici che non si ripetono, che vanno sempre oltre la loro ultima opera, che digeriscono (la parola è questa) quotidianamente il loro passato, cioè si liberano del loro mondo interiore primitivo, e ne conquistano un altro o successivamente vari altri più grandi e comprensivi, e logorano la loro vita e affinano il loro cervello intorno alla ricerca, e assimilano le opere altrui, riuscendo costantemente a trovar se stessi attraverso gli altri.

Di codesti artisti non fu Luca Giordano: egli fece di tutto e in tutti i tempi, non assimilò nulla veramente, e digerì anche meno di quel poco a cui prese interesse; si formò, anzi, di tutto il suo passato, non un'esperienza di valore intellettuale, ma un' esperienza tutta pratica, un bagaglio, cioè, tutt' affatto commerciale, un enorme guardaroba, ove cercar in qualsiasi momento, una vecchia posa o una vecchia composizione o un vecchio motivo, nell' istesso modo con cui si ripiglia un abito smesso o un

vecchio cappello. La sua arte è perciò (e noi l'abbiamo già detto) piena di non sensi, di cose illogiche, di ritorni imprevedibili: così egli non arriverà mai al capolavoro come a una vetta, e, se vi arriverà o lo sfiorerà, questo potrà accadere in un momento qualsiasi della sua vita, presto o tardi, non importa, in un momento in cui sarà meno distratto, meno affaccendato, o meglio retribuito dal suo committente. Ma, dopo, ridiventa il Giordano di prima, e si rimette a vecchi motivi consunti, e fa e strafà come se l'esser giunto ad una sommità non gli avesse per nulla slargata la vista, come se l'aver vinta una battaglia non gli avesse per nulla data la coscienza della propria forza e della propria possibilità.

Privo, infatti, di una vera coscienza artistica, privo di quella onestà artistica ch'è stata sempre la segreta ispiratrice del genio, incurante della gloria (la gloria la preferiva in paradiso anzichè su questa terra), sotto la sola spinta del guadagno e, talvolta, mosso da un certo spirito di emulazione o di puntiglio, Luca Giordano è sempre disuguale e contraddittorio, come la sua produzione è insofferente di ogni divisione e di ogni classificazione, in modo che non è possibile, con speranza di felice riuscita, tentarne un qualsivoglia sistematico ordinamento intimo, e forse nemmeno esteriore. Le date potranno valere e segnare una certa via per le prime opere e per le prime tendenze: poi Luca Giordano diventa universale, segue tutti e nessuno, imita, copia, muta stile e maniera, in nuovi quadri ficca vecchie reminiscenze, torna a fare il già fatto, talchè, dopo un po' di tempo, ci tornano familiarissime certe figure di donne, certi atteggiamenti di santi, certi disegni

di volte; ci torna familiare cioè tutto il macchinario e gli scenari di questo bel praticone, e rivediamo e riconosciamo ad ogni passo le solite donne bionde e grassocce che egli predilige, i volti ispirati e scarni dei santi alla Ribera, le inespressive sue figure allegoriche, fino il piccolo bagaglio delle vesti multicolori o cangianti, e la non varia raccolta delle sue scenette di genere mitologico.

Se non è possibile, in tali condizioni, seguire il graduale sviluppo dell' artista per la semplice ragione che questo sviluopo manca (e, se c' è, in parte, vedremo come esso debba principalmente essere inteso: come abilità), in qual modo potremmo noi trovare mai in una tale produzione, piena di reminiscenze e di rimasticature, l' afflato lirico della grande opera d' arte; in qual modo potremmo trovare l' opera centrale, verso cui indirizzare le fila sparse della varia attività dell' artista?

Del resto, ripetiamo, c' è nella vita del Giordano, così scarsa varietà di vicende, e nella sua opera — che pur pare così varia — caratteri così costanti, alle volte facilmente riconoscibili, alle volte celati con cura e che quindi appariscono meno a prima vista, che sarebbe cosa oziosa forse dividere la storia della sua operosità in periodi, che non avrebbero nessun valore spirituale, o segnarla con date che non indicherebbero alcun atteggiamento nuovo e deciso, nessuna fase nuova di sviluppo e di progresso. Il primo alunnato fatto nello studio del Ribera, la sua andata a Roma, lo stesso discepolato con Pietro da Cortona, — che fu certo quello ch' ebbe maggiore influsso sullo sviluppo del nostro artista, — la successiva conoscenza ch' egli fece dei veneziani, sono epi-

sodi, è vero, più o meno determinanti nella storia dello svolgersi della sua attività, ma a nessuno di essi si può assegnare l' importanza di un vero passaggio spirituale da una corrente all' altra, del poderoso realismo del Ribera, per es. ad un lirizzamento del colore, quale egli potè vedere in Pietro da Cortona, o dalla classica bellezza della linea e della composizione di Raffaello alla forma calda e voluttuosa di Tiziano e del Veronese.

Ma, prima di inoltrarci in tali questioni, e al fine di dare un cenno della vita del Giordano, diciamo un'ultima parola sull' attendibilità da noi già affermata, della biografia del De Dominici sulla scorta dei non molto numerosi documenti, che ci è stato possibile rintracciare. Questi documenti, alla luce dei quali è possibile esercitare un controllo piuttosto ampio sulle notizie contenute nel saggio biografico dello storico dell' arte napoletana, sono specialmente due: da una parte una *Relatione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto il 13 agosto 1681*; dall' altra, un' ampia narrazione del Velasco nel suo *Museo Pictorico* sulla permanenza e i lavori eseguiti in Ispagna, anteriori l' una e l' altra al primo saggio biografico dedominiciano del 1728, e quasi perfettamente concordanti con questo. Mettendo a profitto questi documenti ed altri di minore importanza, trovati da noi nell' Archivio di Firenze, intorno alla permanenza del Giordano in quella città, e qualche altro ancora (il testamento, ad esempio, qualche contratto, e varie notizie di contemporanei), ed esercitando con essi il maggior controllo possibile sul racconto del De Dominici, potremo dare un sicuro cenno sulla vita del nostro artista, rimandando il let-

tore per più ampie notizie allo stesso De Dominici il quale, per quanto riguarda il Giordano, lo diciamo con convinzione, è fonte copiosa, ampia e sicura.

Luca Giordano nasceva in un' epoca in cui l' arte napoletana poteva dirsi nel suo massimo splendore. Erano infatti ancor vivi e operosi G. B. Caracciolo, Giuseppe Ribera, Massimo Stanzioni e Andrea Vaccaro tra i massimi, ed erano non proprio alle primi armi artisti come Aniello Falcone, Domenico Gargiulo, Salvator Rosa e Mattia Preti, più giovani dei primi (erano tutti nati nei primi anni del seicento), ma non meno audaci e battaglieri, ardenti quasi tutti di uno spirito di rivolta e di rinnovamento, insofferenti di gioghi accademici, desiderosi di successo e di applauso.

La scuola secentesca napoletana ha troppo evidenti legami con l' arte di Michelangelo da Caravaggio e con lo studio bolognese del Carracci, perchè si possa lodarla, come da alcuni è stato tentato, del fiero spirito d'indipendenza e dell' odio che animò artisti come il Ribera, il Caracciolo, il Corenzio contro i rappresentanti d'ogni altra scuola pittorica che non fosse la loro, fino a ritenersi mortalmente offesi per l' invito fatto a maestri reputati come Guido Reni e il Domìnichino per i freschi e i quadri della nuova Cappella del Tesoro nel Duomo. È vero, per altro, che, in tanto dilagare di manierismo raffaellesco e di michelangiolismo alla Vasari, e poi ancora di eclettismo e di naturalismo, coloro che osarono resistere a tante furiose correnti, e che non si lasciarono travolgere, ma si tennero fedeli alle tradizioni della scuola a cui erano stati

educati, e non accettarono delle tanto discusse riforme e delle tanto ammirate novità che quanto era consono alle loro tendenze, furono gli artisti napoletani.

È noto, infatti, come fin da tempi più antichi fosse negli artisti napoletani ben radicata una certa forma d'arte naturalistica, a modificar la quale non valsero nè le pitture di Giotto, nè, più tardi, il raffaellismo di Andrea da Salerno o le pretenziose pitture di un Marco Pino da Siena o di un Vasari. " È gran cosa (scrive appunto quest'ultimo) che dopo Giotto non erano stati in sì nobile gran città maestri che in pittura avessino fatta cosa alcuna d'importanza, se ben vi era stata condotta alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello... ": cioè, facendo la debita traduzione, non vi erano stati nè giotteschi nè raffaelleschi; ragion per cui il modesto Vasari si proponeva di " fare, per quanto si estenderà, il mio poco sapere, che s' avessino a svegliare a cose grandi ".

Senza affermare l' esistenza pei secoli XIV e XV di vere scuole pittoriche napoletane con carattere ben determinato, perchè non siamo in grado di osservare un gruppo di artisti o di opere (ben poco ci resta di notizie e di opere sicure di quel tempo), è possibile nondimeno stabilire che l'arte napoletana fu indirizzata verso il naturalismo nordico, oltre che dalla visione diretta di modelli fiamminghi, anche da modelli fiammingo-spagnuoli. Van Eyck, Van der Weyden, Martino Schongauer, Jacomar Baçó, piacquero e trovarono seguaci a preferenza di Giotto, di Simone, di Antonello, dello Zingaro. " Sta il fatto (dice il Longhi) che l'importazione delle idee artistiche del centro d' Italia, o vegeta poco vitalmente come nella scuola

sabatinesca, o tenta di unirsi con l'antico realismo fiammingo. "

Accertata nelle tradizioni di scuola come nella naturale tendenza degli spiriti questa spiccatissima preferenza per l' arte realistica, non veramente drammatica, ma ricca di colore e di dorature, non è meraviglia se a Napoli nel cinquecento l'Imparato, il Criscuolo, il Curia resistano, per quanto le loro modeste forze permettono, al raffaellismo e al michelangiolismo, che invade prepotentemente il mercato, e resistano fino al punto da preservare, anche attraverso gli evidenti influssi caracceschi, le tradizionali tendenze per cui la nuova generazione si sarebbe più tardi gettata tra le braccia del nuovo duce, cioè di Michelangelo Merigi, con la fiducia che un figlio ha nel padre, per la istintiva voce del cuore e del sangue. Ai Carracci, infatti, ma più a Michelangelo da Caravaggio, la scuola napoletana è veramente legata: ai Carracci, la cui arte, più che le loro dottrine, era troppo piacevole e nuova perchè non allettasse; al Caravaggio, la cui arte era troppo originale e impressionante perchè non avesse facile presa in artisti giovani, ormai stanchi così di leccature come di grandi figure muscolose, di Madonne lisciate e di Sibille in grandi vesti rigonfie e pensierose di nessun pensiero. Della scuola dei Carracci, prima e poi della rivoluzione che nel campo della pittura apportò la riforma del Caravaggio, sarà dunque bene fare un cenno prima di parlare di quegli artisti che ad essi direttamente s' ispirarono e da essi accettarono quelle forme che avrebbero poi diversamente modificate e atteggiate secondo che maggiormente in essi avrebbero potuto la disciplina e lo spirito di ri-

volta, le tendenze veristiche o quelle più sobrie e tradizionali.

La riforma dei Carracci — se pure è possibile chiamarla riforma — procede da un iniziale errore teorico, cioè dall'intendere l'opera d'arte come soggetta a leggi fisse, per mezzo delle quali ne sia possibile un quasi sezionamento, dall'intenderla come un meccanismo di cui si possa con paziente studio raggiungere e spiegare il segreto, dal vederla non intimamente come prodotto inscindibile della fantasia umana, ma esteriormente, come espressione formale, come raggiungimento di una certa bellezza astratta, che si pone fuori di noi e perciò diversa da noi; infine, dal sopravvento che i procedimenti tecnici prendono sull'ispirazione e sulla diretta intuizione della realtà.

A questa condizione dell'opera d'arte come passibile di scomposizione nei suoi elementi, linea, colore, composizione, espressione, e alla creduta possibilità di servirsene a scopo di esperimenti quasi *in corpore vili*, a cui, vedremo come, è ispirata tutta la dottrina carraccesca, non era stata certo estranea la trattatistica cinquecentesca, tutta formule e precetti e consigli, per la quale l'opera d'arte non presentava mai nessuna difficoltà di interpretazione, e che forse non aveva mai pensato a quanto c'è di misterioso nella creazione artistica e perciò non vedeva limiti al suo esame e non trovava intoppi innanzi al suo coltello anatomico. A che cosa non era giunta la pretenziosa trattatistica, innanzi a che cosa avevano esitato i noiosi autori di manuali, di precetti, di regole? Essi insegnavano l'arte di disegnare la figura, apprendevano il taglio del quadro e la sua composizione, davano regole per l'armo-

nia delle varie tinte, fissavano il numero e la qualità delle figure, riportavano lunghi ragionamenti e copiose tavole di triangoli e cubi per rendere alla portata di tutti l'arte di fare il capolavoro; essi ancora fornivano i più ampî chiarimenti circa il soggetto, la luce da dare alle varie parti, le diverse espressioni, offrivano perfino consigli igienici sulla qualità del cibo consigliabile all'artista; come se composizione, disegno, armonia, colore, luce, taglio del quadro e soggetto fossero qualche cosa di meccanico, di slegato, come se l'opera d'arte non fosse principalmente, se non esclusivamente, unità e immediatezza.

Con idee così storte, pur divulgate ed ammirate in tutti gli studi e le scuole di pittori, non è strano che i Carracci abbiano ideato il programma della loro Accademia al lodevole scopo di riformare la decadente arte italiana col ricondurre gli spiriti sviati allo studio dei veneziani, di Michelangelo e di Raffaello, con l'apprendere a coglierne il più bel fiore. " Meditata, corretta, codificata (dice giustamente il De Rinaldis) l'imitazione fu mèta e non punto di partenza da superare; l'arte parve un còmpito retorico da espletare e la genesi dell'opera artistica si ridusse all'applicazione di un formulario eclettico ". Dunque, insegna Agostino Carracci in un sonetto, a cui un recente ben disposto critico ha tentato dare un significato umoristico:

> Chi farsi un buon pittor cura e desia
> Il disegno di Roma habbia alla mano,
> La mossa coll'ombrar veneziano,
> E il degno colorir di Lombardia...

guardi poi Michelangelo, e il " vero naturale " di Tiziano,

il puro stile di Correggio e la simmetria di Raffaello, e poi il decoro e non so cos' altro del Primaticcio e del Parmigianino, e avrà bell'e fatto il suo capolavoro.

Ma, fortunatamente per loro, i Carracci erano artisti di una certa vivace ispirazione, e, nonostante tali perniciose dottrine, avevano ingegno e genialità. Annibale specialmente, dei tre, fu quello che giunse più lontano senza giunger troppo in alto, sebbene la sua maggiore opera, la vôlta della Galleria Farnesiana, fosse stata ai suoi tempi, e sia ancora, elogiata come la più bella opera del secolo XVII. E certo di fronte ad artisti che, come i manieristi romani, non seppero distogliere gli occhi da Michelangelo e Raffaello, e ai vari cavalieri d' Arpino che coprirono di affreschi migliaia di metri quadrati di vôlte, i Carracci appaiono artisti di ben altra onestà e ben diversa coscienza. Escludendo gli atteggiamenti cari ai manieristi, ispirandosi ai grandi modelli, ma rituffandosi anche nello studio della realtà, sforzandosi sopratutto di giungere a quella ch'essi consideravano come nobiltà della forma, i Carracci segnano nella vôlta di palazzo Farnese la massima espressione della loro arte. È mitologia non rivissuta con quello spirito di verginità che è in Botticelli, con la fremente umanità e la grazia che è in Raffaello o in Correggio; è serenità voluta, non tale cioè che dia all'opera la trasparenza del capolavoro; ma è pure opera soffusa d'un grande e nobile spirito decorativo, piena di equilibrio, ricca di colore e, se pure un po' fredda e vuota, composta per lo meno e dignitosa.

Quanta distanza, dunque, dai Carracci e dagli stessi migliori discepoli della loro scuola, Reni e il Domenichino,

a quello straordinario artista che è Michelangelo da Caravaggio! Da una parte, serenità, compostezza, ricerca della nobiltà nella forma e nel soggetto, nella trattazione della luce: dall' altra, un turbinoso spirito prepotente, che in ogni opera vuole affermar prima d' ogni altra cosa se stesso, sicchè l' opera viva sempre della sua vita e sia l'espressione della sua commossa anima, aperta ai più tristi aspetti della vita. I Carracci vogliono raggiungere un ideale che è fuori di loro; lo stesso Guido, prima titubante tra un naturalismo di forme marcate e un idealismo di forme evanescenti, sperdute quasi tra le chiare luci tenere entro cui il modellato si va quasi sfacendo, si decide verso atteggiamenti che sanno di romanticismo, in cui la ricerca finisce col diventar leziosaggine; il Domenichino, candida anima quattrocentesca sorta tra i rivolgimenti della nuova scuola, guarda al Caravaggio con occhio curioso, ma senza penetrarne la rude potenza degli effetti e il drammatico ombreggiare, sotto cui il vecchio mondo pittorico si rinnova e rivive. Volgiamoci perciò noi direttamente al Maestro a cui fa capo la vera e più significativa riforma della pittura secentesca; a quello strano possente animatore di fantasmi, per cui l' arte torna ad assumere quella certa aria di misteriosa opera soprannaturale, che pure parla con accento così commosso alla nostra fantasia; volgiamoci a quello instancabile costruttore di forme piene, solide, cantanti in squilli di colore argentino sui fondi scuri, come note acute di un magico strumento dalle canne metalliche.

La riforma del Caravaggio, da un punto di vistra strettamente tecnico, si riattacca a quella accennata da Gior-

gione e poi seguita da Tiziano e Tintoretto: sostituire lo studio della massa a quello letterale della linea, costringere il colore sotto il dominio del tono, luce ed ombra. Giorgione svolge parallelamente " l'intensità e la varietà del colore locale e la subordinazione locale ", e tutto assoggetta e domina col suo nobile spirito fantastico; Tiziano studia la luce come movimento, ma profitta dei partiti d'ombra da cui fa a volte emergere in intenso colore chiarori vivi di luce tagliente; Tintoretto indirizza la sua ricerca più precisamente verso la plastica della forma, oltre cioè il puro colore e la linea tradizionale; il Caravaggio, attraverso il manierismo degli ultimi veneziani, risale a questi modelli, si rituffa nella realtà, la scompone, la rivive come forma più che come varietà di colore, la esprime con drammatici lampeggiamenti di luci violente su fondi scuri, la trasforma in liriche rappresentazioni di una plasticità unica attraverso il velo d'ombra che quasi l'avvolge. " Facevasi (dice il Bellori) ogni giorno più noto per il colorito che egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo d'operare che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcune delle sue figure, ma trovò una maniera di comporle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo e lasciando il rimanente in ombra a fine di recare forza con veemenza di chiaro e di oscuro " (1).

(1) *Vite*, pp. 204-5.

Non usava perciò nè cinabro, nè azzurri se non molto abbassati di tono, anzi considerava tali colori come il veleno delle tinte; non coloriva mai i cieli in turchino o con aria chiara, preferiva i fondi scuri neri, restringendo in poche parti la forza del lume, fino ad avere quadri monocromi e violenti effetti di bianco e nero. " Riducendo la colorazione a luce di ombra (dice giustamente Lionello Venturi), egli semplificò il tema realistico per penetrare più intimamente la realtà... ".

La riforma caravaggesca, che non è tutta in questo valore drammatico dato alla luce, in questo intendere cioè la luce in funzione costruttiva uguale se non superiore a quella lineare, ma che involge il problema del tagliare (il Caravaggio amò le mezze figure e le solenni costruzioni spaziali) e altri problemi minori, se era destinata a una rapida e sicura conquista del campo pittorico del suo tempo, era, per la stessa sua natura e per l'apparente semplicità dei suoi mezzi, destinata a inevitabili travisamenti e rimaneggiamenti. Un primo equivoco, ad esempio, doveva necessariamente generare quel formale verismo a cui era tutta ispirata l'opera del Merigi, e che gli fece prediligere le rappresentazioni di tipi volgari o, come si dice, realistici, e di ambienti umili o di vizio, onde si credette fosse fine della sua arte quello che non era che un mezzo, un pretesto. " Così, sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'arte, ciascuno si prese licenza e ne seguì il dispregio delle cose belle, tolta ogni autorità a Raffaello, e per la commodità dei modelli e di condurre una testa dal naturale, lasciando costoro (i seguaci e imitatori) l'uso dell'historie che sono proprie de' pittori, si

diedero alle mezze figure, che avanti erano poco in uso. All' hora cominciò l' imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente " (1).

Ma se era destino che vi fossero i falsificatori del pensiero e dell'ideale caravaggesco e i timidi imitatori come il Domenichino e il Guercino (quest'ultimo riesce almeno ad avvivare le vaste tele affollate con un rilievo e certi tocchi variamente vivaci e felici, ignoti ai suoi maestri), era anche detto che la riforma caravaggesca dovesse prosperare e ancora progredire oltre forse le intenzioni del suo stesso ideatore. A Napoli, salda rocca inespugnata del sano realismo pittorico, Michelangelo da Caravaggio doveva trovare i suoi più grandi seguaci: G. B. Caracciolo, Giuseppe Ribera, Mattia Preti.

L'attività di questi tre artisti si svolge entro limiti che non possiamo perfettamente segnare con date precise: i primi due fioriscono fra i primi anni del secolo XVII e il mezzo secolo successivo; il terzo, il Preti, è più prossimo alla generazione del Rosa, del Gargiulo, del Cavallino, dello stesso Giordano, giunge cioè alle porte del secolo XVIII.

Giusto vent'anni prima della morte del Caravaggio, diciassette anni prima della sua venuta a Napoli, il cavalier d'Arpino aveva, sulla vôlta della chiesa di S. Martino, dato ai pittori napoletani l'esempio della sua facilità, del suo semplicismo superficiale e di tutto il suo copioso

(1) BELLORI, *Vite*, pp. 212-3.

bagaglio manieristico, che pur doveva tanto perniciosamente operare sull'arte decorativa del suo tempo. Ma con la venuta del Merigi e con la diretta visione di alcune opere della sua maturità, negli artisti napoletani s'affermò anche meglio, sebbene diversamente, la dipendenza dai modelli caravaggeschi, a preferenza del carraccismo su cui Massimo Stanzioni, lo stesso Ribera, il Caracciolo, Andrea Vaccaro s'erano venuti formando.

Giuseppe Ribera passa così dalla varietà coloristica, che gli veniva dagli studi fatti sui modelli di Roma e di Venezia, a quel luminismo, di cui pure aveva ricevuto il battesimo con Francisco de Ribalta. Come Zurbaran, il Ribera sente la vita come tristezza e dolore, non vede la realtà se non sotto l'aspetto di scene tetre e quasi ributtanti; e, privo quindi di quel religioso senso della bellezza che è la letizia dell'artista e la vita della sua opera, rifuggendo da idee astratte, rende la realtà come la vede. Come colui che ha gustato tutta l'amarezza della vita non ha occhi se non per la malattia, la tristezza, l'oscurità e l'aspetto più tragico delle cose, così il Ribera popola chiese e gallerie di vecchi santi incartapecoriti, di volgari figure d'uomini abbrutiti dalla sofferenza, di tutta una folla di anacoreti squallidi e paurosi, che il tenebroso aspetto delle luci rende ancora più devastati e lugubri. Se di fronte al soggetto religioso talvolta egli apre l'occhio ad una meno triste visione e ritorna di tratto in tratto alle antiche vaghezze del colorito veneziano, non è però affermabile in lui, come ha fatto un recente suo biografo, una disposizione d'ingegno che si svolge all'oscurità del maestro Ribalta alla luminosità veneziana e carraccesca,

del realismo spagnuolo all' ideale italiano, dalla violenza realistica alla classica armonia italiana.

Il Ribera è infatti, anzichè uno studioso dello spirito, uno studioso della tecnica caravaggesca, ch'egli ama in quanto può dare quei violenti drammatici effetti di luce, che trovano rispondenza nella sua anima un po' torbida, piena di quella profonda ispirazione religiosa, intesa come *pathos*, che la Controriforma aveva introdotta. È un caratterizzatore profondo e un profondo conoscitore della forma umana: i suoi disegni chiari e finiti, dal grande getto dei corpi scheletrici e colossali, pesanti e pieni d'angoli, talvolta ricchi di paziente indugio nei dettagli (una bocca spalancata in un grido angoscioso, ad esempio), talvolta rapidi, con accenni di masse superbamente piantate, non presentano quasi mai quegli studi di ombre e di partiti luminosi, che troviamo nei lavori finiti. Ma di fronte al quadro la sua ricerca, fin allora tranquilla, è piena di un carattere di grande tragicità, diviene tormentata, faticosa, talvolta volgare, fino a giungere a quello che è stato, con acre ma significativa espressione, chiamato un " realismo microscopico e necrofilo ".

" Al cospetto della natura bruta (scrive A. de Rinaldis), Ribera fu nello stesso tempo un gran signore e uno schiavo: la plasticità possente del suo colore robustamente impastato e plasmato, il suo chiaroscuro, i suoi scorci ce lo rivelan ricchissimo; ma lo fan povero, viceversa, l'amore cieco per talune apparenze del vero e lo sguardo limitato alle sole cose che possono offrir materia d'incomparabile bravura al suo pennello incisivo e sicuro. Ma se noi lo andiamo a cercare nelle opere ove la sua

natura ha potuto affermarsi liberamente, quanta potenza di vita noi vi troviamo, e che grandiosa impostatura di forma, e qual' eloquenza di rilievo statuario e di tocco sicuro ".

Il Ribera aveva prediletto le tele originalmente tagliate e la mezza figura, senza mai provarsi alla grande composizione e all'affresco. Battistello Caracciolo apre la via al vasto spirito di Mattia Preti, che, com' era assai più largamente dotato, doveva, soggiacendo in questo alle esigenze del suo tempo, affrontare i problemi nuovi della riforma caravaggesca e risolverli appunto rispetto alla grande composizione. Il Caracciolo è perciò assai più prossimo d' ogni altro al Merigi, caravaggesco fino al punto d' amare anche lui certi improvvisi squarci di colore argentino sul velo d'ombre care al maestro, con quella dedizione al modello che bene il De Dominici caratterizzò come uno sprofondarsi dell'artista nella maniera del Caravaggio. Da questo lavoro di quasi letterale imitatore il Caracciolo doveva però passare a un rapido parziale superamento delle prime forme e tentare, attraverso molte incertezze, la ricomposizione in una nuova sintesi del luminismo caravaggesco, com' egli fece nel quadro della *Lavanda*, ch' è a S. Martino. " La luce (osserva infatti il Longhi) non è più essenziale elemento stilistico, perchè non riesce, come dovrebbe, a distruggere il disegno: dalla luce in funzione di piano luminoso ritorniamo al semplice chiaroscuro, che commenta il particolare plastico o lineare ".

Mattia Preti, ultimo di questa triade illustre pur sentendo pienamente il valore della riforma caravaggesca, non l'accettò ad occhi chiusi, ma volle riviverla indiriz-

zandola alla risoluzione del problema della luce in funzione appunto di stile, e come possibilità costruttrice di forma, di plasticità, e come intima legge di una rinnovata composizione.

Con Raffaello, la composizione era salita a una solennità che i contemporanei avevano creduta insuperabile, quando nelle Stanze aveva dato forma ai suoi fantasmi in composizione di una solennità unica, di una grandezza paragonabile solo alla tremenda ossatura dei freschi della Sistina, di una calma e quieta eleganza. Tutto v'è infatti pensato e calcolato, e gli spazi sono riempiti con quel senso sovrano che lo caratterizza, sì che le figure spirano un senso di altissima nobiltà e sono governate da un tale ritmo vitale da far apparire l'opera chiara ed unita senza slogature, senza disordine, senza la fastidiosa esuberanza di un dettaglio ingombrante. La stessa ideale composizione dei freschi, che acquistano un valore monumentale tra la grandiosa architettura bramantesca che li stringe, la ritroviamo nelle Madonne; anzi possiamo dire che, con Raffaello, quella forma piramidale, ch'era stata sempre cara ai pittori di quadri religiosi, raggiunge talvolta l'estrema vetta per via della semplice armonia della linea e del colore.

Il gusto cinquecentesco della grande composizione ebbe, nel Seicento, larga e varia fortuna: da una parte essa, in ispiriti così diversi e così poco calmi come i secenteschi, si volse al drammatico e talvolta al teatrale, dall'altra, nel quadro religioso, se trovò imitatori fedeli che non seppero ravvivare con nuovi spiriti le vecchie forme, trovò pure artisti che le ripudiarono totalmente preferen-

dole le tele tagliate variamente con ritmi di linee spezzate diversissime, come se n' era visto l' esempio nelle mezze figure del Caravaggio e in taluna delle sue rivoluzionarie composizioni. Fu una grande novità e tutti vi si gettarono dentro a capo-fitto, senza pensare alla difficoltà che presentava un simile taglio della tela: abbandonando la vecchia composizione a piramide tutta lineare e in primo piano, era infatti necessario diversificare la solita fonte luminosa dei primi piani e badare allo sfondato e a costruir la figura oltre la superficie del quadro.

Se da una parte, dunque, si veniva a costruzioni frammentarie ed originali, in cui l'imprevisto e la novità portavano sempre un notevole contributo d'effetto, dall'altra le grandi costruzioni, incerte tra modelli classici e le nuove esigenze di forma e luce, facevano precipitare più d'un'opera e più d'un artista verso il melodrammatico e il confusionismo. Dalla *Deposizione* del Caravaggio al *Convito di Assalonne*, la via è breve: il Preti ha un più vasto senso della composizione già nel gusto del Seicento e riesce a costruir i suoi quadri assai meglio del Caravaggio, che nella *Deposizione* è pittore bituminoso a grande effetto. Ma anche il Preti, oltre il dramma luminoso, riesce al teatrale della forma, e in lui l'azione delle figure che rappresenta è tutta intesa a mostrare questo o quell' effetto di luce o di scorcio, non è azione vera e veramente in atto per necessità, ma è come un magnifico gruppo artificialmente preparato perchè se ne fissino i gesti più curiosi e impressionanti. Se Ammone, vinto dalla forza prepotente dei sicari, piega il collo sotto il pugnale, è perchè la luce batta violenta a foggiar questo collo grasso

di gaudente, non perchè tale azione sia intesa al dramma del momento, che un Giotto avrebbe così diversamenre e certo più semplicemente rappresentato per quella insita sua coscienza del valore drammatico di una scena, pur giungendo, per altra via s'intende, a quella resa di forma spaziale, cui egli riuscì forse per primo. Se infatti Giotto vuol dipingere, ad esempio, un uomo che bacia, egli lo farà con quell'intensità di rappresentazione veristica ch'è nel fatto e non nell'apparenza del fatto, non escogiterà effetti luminosi violenti, e non architetterà scene complicate.

La semplicità di azione e di dramma manca ai secentisti anche in quelle composizioni che più sembrano fuse ed unitarie; e se nei pittori, come il Caravaggio e il Preti, la teatralità, a cui spesso essi giungono, è scusabile come quella che è subordinata anzi dipendente da effetti e ricerche puramente luminose e pittoriche, d'altra parte, nei non luministi, il non aver inteso lo spirito eminentemente euritmico ed armonico della composizione cinquecentesca doveva avere ed ebbe conseguenze fatali, fino a condurre a una libertà senza freno, a un irragionevole ampliamento delle forme e dei modelli, a un disordinatissimo e superficiale modo d'aggruppar le masse e di comporre in unità i diversi motivi, a un più che teatrale affollamento di figure senza vita e significato, che, comparse in un ballo d'operetta, riempiano gli spazi ad ogni costo, senza legge di necessità, com'era, in fondo da aspettarsi in un secolo in cui il movimento diviene febbre di movimento e in cui alla calma anteriore degli spiriti era succeduto un certo tempestoso e agitato modo di concepir l'arte come la vita.

Lo stesso fatto materiale della grandiosità delle opere

che agli artisti si richiedevano doveva necessariamente accrescere nei loro spiriti il disordine e il superficialismo: erano immense chiese da decorare, vôlte grandissime ed altissime da dipingere con figure colossali, sale ricche di oro di stucchi, di rilievi, di statue, e la pittura, se non fosse stata grandiosa e teatrale, anzichè dominare, ne sarebbe rimasta come soffocata. L'artista non aveva più ormai il tempo di raccogliersi, di concentrarsi nello sforzo della ideazione dell'opera, di rivivere quanto gli si commetteva di eseguire in affreschi allegorici, ai quali il più delle volte non poteva prendere un vero interesse. Qual sorte era dunque riserbata a quei pittori, che, non avendo un proprio mondo poetico, una idea centrale, sotto cui costringere le filà sparse del loro lavoro, ne erano freddi ideatori e più freddi esecutori? L'allegoria doveva essere la natural tomba di un'arte ormai incapace di dominare la letteratura complicata dei simboli e delle deificazioni o delle eterne scene mitologiche e bibliche, e che, prendendone l'ispirazione, ad essa unicamente ubbidiva.

Mattia Preti fu un dominatore della composizione ch'egli portò, per altra via, a culmini non meno eccelsi di quelli raffaelleschi. Con Mattia Preti, infatti, la composizione diviene monumentale e quasi scultorea sotto la ricerca assidua della plasticità e del volume, appresa dal maestro Caravaggio; si mantiene ampia e solenne, secondo quanto all'originale artista napoletano aveva appreso un altro maestro, il Guercino. Ma, più che nello spirito della composizione, la vera grandezza di Mattia Preti è nella

funzione ch' egli dà alla luce: nei suoi quadri, fasci di luci vive s' abbattono sulle forme, le avvolgono in scintillii metallici, entrano nelle ombre, si spengono lentamente tra le masse dense e solide. " Non l' astrattismo chiaroscurale fiorentino, che lascia agir la linea a suo talento, da un tralcio all'altro delle sue vibrazioni perpetue ma la luce che, saettando con un violentissimo partito laterale, presuppone l'ombra che abbranchi tutto il fondo della scena e l'imbruni, lasciando soltanto alle masse di maggior rilievo la possibilità di giungere al piano luminoso... Nell' arte del Seicento plastico (Caravaggio, Caracciolo, Preti) la luce e l'ombra son due mondi distinti e tutte e due di valore interno assoluto. La luce procede a fasci spessi e taglienti, rade la zona d'ombra; ed ecco affiorano le masse che son degne di essere abbaccinate da lei e di conchiudersi nelle forme più semplici della plastica... È la luce, dunque, in Preti, l' astratta coordinatrice delle pose angolari e divergenti, l' imperativa dei gesti radenti, delle immobilità divaricate, l' annodatrice di membra disgiunte, che mai in realtà si corrisposero. Mai, veramente, la luce fu più stilistica che in Preti " (1).

Quale enorme distanza tra un tale artista e il timido, composto, spirituale Massimo Stanzioni; quale abisso tra Preti e Andrea Vaccaro e tutta la minore schiera dei pittori napoletani!

In tale ambiente, e in tale momento della vita artistica

(1) Si veda il saggio del LONGHI su *Mattia Preti*.

napoletana, nasceva, nel 1632, Luca Giordano, nella modesta casa di Antonio Giordano, pittore riberiano " di mediocre abilità, che, esercitandosi a copiare le opere meno istoriate di Giuseppe Ribera, correggeva in tal maniera il suo natural difetto che lo rendeva molto povero di invenzione ". La sua giovinezza, non lieta, anzi monotona e triste, passò malinconica nella casa paterna, resa meno grigia e tetra dal lumicino d' arte che pur vi filtrava attraverso le laboriose e stentate opere di Antonio, povero e pieno d' amarezza, non allietato nemmeno da quel vivificatore spirito che dà agli artisti la propria arte quando essa sia potentemente sentita, reso dalla povertà stesso avido, come i biografi del figlio ce lo mostrano: assai più commerciante, insomma, che pittore.

Le poche soddisfazioni, che l'arte gli aveva date, e gli scarsi guadagni fatti dovettero forse indurlo ad avviare il figlio a tutt'altra professione che la sua. Ma il giovane Luca, nato tra tele e colori e odor di vernici e di lacche, non volle saperne di " scuola di leggere e scrivere ", e, standosene invece tutto il giorno a guardar dipingere il padre fino a lasciar tutti gli altri trattenimenti fanciulleschi, mostrò chiaramente la sua spiccata vocazione per l'arte del disegno. Onde il padre, alla fine, persuaso di ciò, " si risolvè " (così dice l' anonimo scrittore della relazione *sotto li 13 agosto 1681*) di fargli abbandonare la scuola e metterlo alla pittura, nella quale fece rapidi progressi; e " dai primi disegni degli occhi e linee de' contorni si rese ammirabile e seguitando con tutta attenzione in poche settimane fece ritratti al naturale in carta di gente di casa, che rendevano meraviglia "; il che indusse An-

tonio Giordano a mettergli tra mano tele e colori come per scherzo, dei quali egli si servì per fare copie e piccole cose a suo capriccio.

Il De Dominici, che conferma decisamente la precocità del giovane Luca, dà altri particolari curiosi. Massimo Stanzioni, ad esempio, visto il facile disegnare del ragazzo nella bottega del padre, avrebbe fatto un felice prognostico, che, cioè, " sarebbe riuscito un facile e risoluto pittore di grandi idee e che sarebbe stato il primo de' tempi suoi ". Il che potè anche meglio vedersi quando, intorno ai nove anni, dipinse a fresco in S. Maria la Nova due puttini di nascosto dal padre (una cosa simile il Baglione racconta del cav. d'Arpino), e quando, nell'istesso volgere di tempo, fece un quadro, che parve meraviglioso: cioè " una bottega di calzolaio con tutti li suoi fornimenti, lavoranti, maestro con atti e gesti còlti al naturale dalla sua finestra di casa con esatta diligenza ", e lo espose al pubblico, ottenendo un gran successo a segno che il calzolaio ivi vicino non poteva più lavorare in bottega per il gran numero delle genti curiose. Ma, a parte questi e altri piccoli aneddoti simili che si raccontano di Luca, come, del resto, di quasi tutti gli artisti, è certo che egli cominciò presto e fece rapidissimi progressi, prima sotto la direzione del padre, poi, pare, alla scuola di Aniello Falcone, e, più tardi ancora, fino ai sedici anni o circa, a quella del Ribera.

Con un maestro come Giuseppe Ribera, a cui, se pur v'è da muovere rimproveri, non si può non riconoscere un vero carattere di caposcuola, nella bottega di un tale artista a cui nulla era ignoto delle più sottili arti del di-

segno e della tecnica pittorica, Luca Giordano avrebbe facilmente potuto apprendere il gusto per un'arte che non fosse vile commercio e prodotto di facile vena anzichè di riflessione e di studio. Sta in fatto che Luca non fu vero discepolo spirituale del Ribera, ma semplice scolaro: da lui egli apprese a dipingere quelle grandi figure sparute di S. Girolami tutt' angoli e tutti aggrinziti di pelle, da lui apprese quel fosco ombreggiare e quel lumeggiare le figure a tratti su fondi bituminosi; forse apprese anche, per sua fortuna, quel pieno impasto di colori, quel certo modellato facile e potente, quel disinvolto modo di porre la figura e di tagliare il quadro. Luca Giordano giunse ad imitar quasi perfettamente il maestro; giunse cioè a quel riberianismo tutto esteriore, che verremo osservando in molte sue tele così giovanili come della maturità e della vecchiaia; ma non seppe andar oltre la ricerca del Ribera o liberarsi del mondo riberiano per conquistarsi, risalendo al Caravaggio, quell'indipendenza di carattere a cui giunse il Preti o a cui pervenne, passando dalla bottega del Ribera, per altra via e con diversa forza di ingegno, Aniello Falcone. Uno spirito come quello che verremo studiando nel Giordano, non poteva, infatti, prender serio interesse all'opera del Ribera oltre quello che quest'opera apparentemente mostrava di sè come procedimenti puramente tecnici; allo stesso modo che non prese mai serio interesse ai problemi della pittura del Caravaggio e alla stessa pittura, da lui tanto ammirata e vagheggiata, di Tiziano e del Veronese. Se, dunque, dell'insegnamento del Ribera il nostro Luca, uso alle letterali imitazioni del padre, non approfondì e

non meditò nulla, pure di quello che riguarda il disegno specialmente egli fece tesoro, abituandosi alla paziente ricerca della salda linea costruttiva del maestro e al poderoso organismo delle sue figure e delle sue composizioni. Il viaggio e la permanenza a Roma dovevano intanto distôrlo dal cammino intrapreso e, slargandogli l'orizzonte, indirizzarlo verso altri ideali d'arte, a cui le naturali disposizioni di napoletano, amante della luce e del colore, privo di cultura e di educazione profondamente religiosa, lo chiamavano con la forza irresistibile di un ideale da lungo tempo sospirato e che, infine, si sta per raggiungere.

Andò a Roma prima ancora dei vent'anni, fuggì quasi dalla casa paterna, " sentendo (dice il De Dominici) nominare e vantare i gran pittori che aveano in Roma operato ", in pellegrinaggio artistico verso la terra in cui Michelangelo, Raffaello e i Carracci avevano lasciato quelle opere, dal cui studio amoroso e paziente potevasi solo giungere alla via della grande arte. Raggiuntovi dal padre, vi rimase tre anni: furono anni di un lavoro continuo, instancabile, pazzesco. Luca si gettò sui grandi modelli cinquecenteschi con l'avidità di un assetato e copiò, ricopiò, rifece innumerevoli volte gli stessi disegni: le Logge di Raffaello, gli affreschi di Giulio Romano, le stesse statue antiche (una nota del Baldinucci ricorda che il Giordano aveva disegnato un centinaio di volte la Venere dei Medici), la Galleria Farnese specialmente, furono i modelli a cui chiese ispirazione e intorno a cui spese i maggiori sforzi e la maggior parte del suo tempo, senza però che così eccelsi capolavori raffinassero — così

dobbiamo credere — il suo gusto di pittore a segno da scegliersi un maestro che non fosse un Pietro da Cortona.

La grandiosa forza della composizione di Raffaello, la potenza delle colossali figure della Sistina, la stessa armoniosità dei Carracci non dovevano aver pienamente soddisfatto lo spirito del giovane pittore, che, alla scuola del Ribera, s'era educato all'audacia e al libero uso del colore assoggettato all'effetto. Che egli perciò si facesse attirare dalle facili e ricche composizioni di un pittore come Pietro da Cortona non è meraviglia: il vivace ma superficiale colorito del pittore della Galleria Barberini doveva soddisfare pienamente al suo gusto per il nuovo e il vario e il dilettevole, pur dandogli l'impressione della grande arte nella linea grandiosa ma vuota, nelle colossali composizioni decorative. Dotato infatti — e lo vedremo — di un notevole talento decorativo, assimilatore formidabile e imitatore di tutto ciò che gli paresse andar nel gusto del tempo, asservito al piacere dei suoi committenti fino al punto da accettare commissioni di opere sullo stile di questa o quell'artista, privo di quella disdegnosa fierezza di cui è principalmente impastata l'opera di un Caravaggio e di un Ribera, ma amante del facile successo e senza una sua vera intimità da trasfondere nelle sue opere e un ideale a cui accordare e comporre la sua arte, Luca Giordano non poteva essere eccessivamente impressionato dalla grandezza di Raffaello e di Michelangelo se non nella parte estrinseca delle loro opere, mentre gliene doveva totalmente sfuggire lo spirito ideale, che ne facevano la massima espressione degli spiriti del Rinascimento.

Pietro da Cortona era perciò il più adeguato maestro che il Giordano potesse eleggersi.

Al termine della sua permanenza a Roma, Luca Giordano volle, prima di tornarsene in patria, prender visione di tutte le opere e di tutti gli artisti allora maggiormente reputati. " Aveva egli (facile prosa di un De Dominici!) il buono della scuola romana osservato e non poco aveva profittato sulla intelligenza e profondità di Michelangelo e sulla bella inarrivabile proporzione e gentilezza di Raffaello, acquistato avendo altresì lo spirito e la fierezza del Polidoro, anzi col vivo esempio del mentovato Cortona andava vie più coltivando la naturale feracità dell'invenzione da lui accresciuta di vaghezza. Onde, ad opre più sublimi rivolto, sembravagli sempre che non era ancor compiuto il numero di quelle doti sopra le quali nella sua mente stabilito si aveva di alzare il superbo edificio di una nuova maniera ed uscire alla gloria del mondo con suo proprio carattere, che, derivando da' migliori maestri, facesse un dolce misto dell'antico e del moderno... Conosceva chiaramente che si dovevano varcare altri mari e penetrare altre più rimote terre oltre le ricche e preziose miniere di Roma, per condurre a buono stato la cominciata impresa... ". Passando perciò da Roma a Parma, e da Parma a Venezia, da Venezia a Firenze, e prendendo successivamente visione delle maggiori opere del Correggio, del Tiziano, del Veronese, del Tintoretto, del Bassano e infine dei pittori toscani, Luca Giordano aveva virtualmente menato a termine la sua educazione artistica. Poteva perciò tornarsene a Napoli e mettersi al lavoro e tentare con la sua n u o v a m a n i e r a

l'opera da cui risultasse quel suo proprio carattere, dell'antico e del nuovo, a cui il buon De Dominici mostra di creder ciecamente.

Tornando a Napoli (dovette avvenir questo ritorno circa il 1654), Luca Giordano si mise infatti al lavoro e le prime sue opere furono realmente ispirate ai modelli veneziani: tale ad esempio la tela del *Rosario*, nella chiesa di S. Potito, quella di *S. Nicola* in S. Brigida e quella della *Passione* in S. Teresa sopra Pontecorvo nello stile del Veronese; ma che egli oscillasse incerto nella scelta definitiva della sua "maniera" ce lo dice chiaramente il De Dominici. " Uopo è confessare (scrive il biografo), che Luca non ancora erasi in tutto dall'imitazione dello Spagnoletto allontanato e riteneva alquanto di quella maniera, la quale, con tuttochè fosse di gran pittore, non era degna di stare al paragone con quella dei primi maestri, esempio del buon operare e guida e norma del verace sapere ". Infatti, un po' per abitudine, forse più per non allontanarsi da quelle forme che erano più comprese ed accette negli ambienti in cui regnava ancora il Ribera, e che egli non voleva disgustarsi, il Giordano torna tratto tratto ai modelli cari alla sua giovinezza, e cerca, ma invano, di trovare una via di mezzo tra l' una e l' altra maniera, come forse tentò di fare nel quadro del *Rosario* nella chiesa della Solitaria, ora al Museo, in cui le teste di S. Francesco e di S. Domenico (dice sempre il De Dominici) " par che dal pennello dello Spagnoletto suo primo maestro uscite fossero, tanto sono elleno terminate, sicchè lo insieme ed il vago colore adoperatovi le fa di-

scernere opere di sua mano, essendo nel componimento di esse il buon gusto del porre insieme del Veronese ".

Se da una parte tentava, con queste ed altre simili opere, di cui parleremo diffusamente a suo tempo, di conquistarsi un pubblico, di avere compratori, di ottenere la reputazione di buon pittore, d' altra parte il nostro Luca faceva le prime armi in un'arte che avrebbe a lungo andare perfezionata in modo veramente mirabile; faceva cioè quadri sullo stile di Tintoretto, di Tiziano, del Bassano, di Luca Cambiasi e di altri grandi maestri e li vendeva o li faceva vendere a collezionisti ed amatori per originali, ricavandone lucri probabilmente maggiori di quel che non gli fruttassero le opere sue stesse. Il sistema ch' egli adoperava era questo: si procurava vecchie tele o vecchie tavole dipinte, le tagliava a suo gusto e le ridipingeva, arieggiando lo stile dell' autore che voleva falsificare: cosa che non gli riusciva molto difficile, posto che era dotato di una memoria straordinaria del colore come del disegno di quadri visti anche una sola volta e molti anni prima. Dopo che la tela s' era ben asciugata, vi passava una sua misturo o *chiochia* (così napoletanamente la chiamava), composta di fuliggine, fiele e qualche altra cosa bollita, sì che il quadro veniva ad acquistare una certa aria antica, che traeva perfettamente in inganno anche i buoni intenditori. Di queste bravure egli si dilettò assai, facendone spesso mostra a scopo di confondere nemici e detrattori o in forma di puro esibizionismo, per colpire con una tale sorprendente abilità; ma anche, talvolta, all' unico scopo di fare facilmente quattrini. Giuseppe Roomer, il priore di S. Martino, lo

stesso Massimo Stanzione furono, così, abilmente giocati dal nostro eccezionale pittore.

Questa diversa abilità di pittore e di imitatore gli avevano procurato una certa notorietà e stabilito attorno una cerchia di simpatie, che praticamente si risolvevano in lucrose commissioni di quadri per chiese e per privati. Non è perciò da stupire che cominciasse contro di lui una specie di lotta da parte dei maestri più innanzi negli anni e di fama già assicurata, che vedevano talvolta compromessi i loro affari da un pittore così giovane e già tanto invadente. Il Farelli, Andrea Vaccaro, Francesco di Maria furono successivamente suoi fieri avversari; quest' ultimo specialmente che lanciò addirittura una specie di scomunica contro Luca e la sua scuola, " la scuola ereticale " com'egli la chiamava, " che faceva traviare dal retto sentiero con la dannata libertà di coscienza ". E il Giordano di rimando rispondeva esser quella dell'altro una scuola di " ebrei ostinati, fissi nei rancidumi di loro legge ", sostenendo imperterrito contro il paziente e preciso disegno del De Maria la superiorità della sua maniera facile e del suo vago colorito, esaltando come miglior pittore chi sapesse meglio rendersi accetto al pubblico. Eseguiva intanto quadri diversi di soggetto religioso e profano: la Certosa di S. Martino, la chiesa di S. Maria del Pianto, quella di S. Agostino degli Scalzi, quella dell'Ascensione e quella di S. Teresa a Chiaia e molte altre si arricchivano di opere sue, mentre altre ne venivano richieste da città e paesi della provincia, e persino da Venezia, per dove nel 1667 eseguì tre cone d'altare da collocarsi nella chiesa di S. Maria della Salute.

" In Italia poi (dice l'autore della *Relatione*) sono tante e diverse sparse per tutto che la fama istessa lo dice, fuorchè a Roma, dove ha avuta qualche repugnanza di mandarcele per qualche emulazione critica in quella città; è ben vero che ne ha fatte di ogni sorte ed ogni prezzo, perchè il suo naturale inclina più al dolce e timido che al risoluto ed audace, accompagnato con qualche avidità, causa che ad alcuno non nega mai ciò che se li cerca e per troppo promettere non puol osservare le parole e così strapazza ognuno, e per fuggir tanti clamori, spesse volte, per far presto, fa opere inconsiderate, e talvolta biasimate ".

Del 1676 sono le molte tele degli Apostoli e dei Santi protettori della città, situate nella navata centrale e nella crociera del Duomo; del 1678 è una delle sue massime opere, cioè la cupola di S. Brigida, e intorno a quest' epoca (aveva già da tempo preso moglie, sposando una donna Margherita d'Ardi) può stringersi tutto un gruppo d'opere a fresco o di cavalletto, quali le pitture in S. Gregorio Armeno e nella chiesa di Regina Coeli (1680), quelle della Badia di Montecassino, e molti quadri fatti per privati, quali il principe di Avellino Caracciolo, di Bisignano S. Severino, di Maddaloni Carafa. La relazione anonima del 1681, ch' è fonte assai curiosa di particolari interessanti, informando sull'attività giordanesca fino a tutto quell' anno, nota sedici pezzi di quadri grandi, mandati in Ispagna nel R. Convento dell' Escuriale d'ordine di S. M., ripartiti nelle maniere di Guido, Tintoretto, Veronese e Spagnoletto; accenna a quadri esistenti alla corte d' Inghilterra e in Francia, Germania

e Costantinopoli; e dice, circa il numero complessivo dei lavori fino allora eseguiti, che " si calcola passare il numero di cinquemila ad oglio tra grandi, mezzani e piccoli ": cifra certa esageratissima, ma che ci mostra come a meno di cinquant' anni il Giordano avesse già tanto lavorato da esser considerato come uno di quelli che avevano ricavato più lucri dalla pittura. " Si fa conto (dice la *Relatione*) che abbia ritratto sinoggi dal pennello ducati centotrentamila, de' quali trentamila sotto potestà paterna, ducati quarantamila ne ha spesi avendo gran famiglia, e ducati sessantamila ne possiede tra stabili e contanti ".

L' andata a Firenze per i freschi della cupola della cappella di S. Andrea Corsini nella chiesa del Carmine, che il De Dominici dice essere avvenuta nel 1679, avvenne invece qualche anno più tardi, come è possibile rilevare dalla data che vi è segnata del 1682. Il De Dominici parla di due successive permanenze a Firenze: una prima per i lavori fatti per incarico di Bartolomeo e Neri Corsini, una seconda per i lavori dei Riccardi: dal documento, invece, parrebbe risultare un' unica permanenza, durante la quale il Giordano potette eseguire i lavori della cappella Corsini e quelli della sala Riccardi, a meno che egli non abbia segnato nella cappella della Chiesa del Carmine la data del 1682, come quella della fine del lavoro, cominciato qualche anno prima e poi interrotto. Di questo tempo è un gruppo di opere e bozzetti, che si conservano nella Galleria Corsini di Firenze; di qualche anno prima, forse, l'autoritratto, che è nella Galleria degli Uffizi: il De Dominici ricorda in-

fatti che " il nostro Luca aveva mandato il suo proprio ritratto da sè medesimo in positura capricciosa dipinto ". Nella cappella Corsini dipinse S. Andrea Corsini che vien ricevuto in cielo dalla SS. Trinità da grandi stuoli di santi ed angeli; nella Galleria Riccardi raffigurò le deità del paganesimo, i vizi e le virtù e tanta altra complicatissima roba, che il marchese Andrea de Rossi gli era venuto laboriosamente preparando. Dopo il lavoro della galleria, il Giordano fece una corsa a Venezia, donde tornò a Firenze per eseguirvi la vôlta della Biblioteca di palazzo Riccardi. Da Firenze tornò direttamente a Napoli.

Lavori suoi degli anni successivi al 1682 e fino alla sua andata in Ispagna sono tra gli altri — notiamo i più importanti — un gran quadro, che è nella chiesa di S. Maria dei Nobili a Bergamo, raffigurante il *Passaggio del Mar Rosso;* il quadro dell'altare maggiore e la vôlta del coro di S. Luigi di Palazzo (1684); il grande affresco di *Gesù che caccia i profanatori dal tempio,* sulla porta dei Gerolomini (1684); il *S. Francesco Saverio* della Chiesa dello stesso nome, che è ora al Museo (1685); e poi lavori per la chiesa dell'Annunziata (1687) e per la Badia di Montecassino (1691), un *Martirio di S. Pietro* che è nell'Accademia di Venezia (1692), la *S. Restituta,* che è nella Cappella di questo nome del nostro Duomo (1692).

Uno degli episodi più importanti della vita del Giordano è certo il suo viaggio in Ispagna e la sua permanenza colà per tutto un decennio, durante il quale, per

volontà di Carlo II, eseguì, innumeri lavori di cui daremo un rapido cenno, facendo capo per le notizie al Velasco, che conobbe da vicino il nostro pittore ed è un autore più che sicuro, se pure un po' arido, come quello che si estende quasi soltanto in troppo lunghe descrizioni di soggetti e in monotoni elenchi di quadri.

La partenza del Giordano da Napoli avvenne nell'aprile del 1692, su una galera ch'era comandata da D. Antonio Gonzales, suo genero. Era stato chiamato alla corte spagnuola proprio dal Re, " per pittare (narra il Bulifon nel suo *Cronicamerone*) cose di suo desiderio, essendo questi tanto celebre che suo pari il mondo ancora non ha veduto in prestezza e perfezione ". " Egli è (continua il Bulifon) d'anni circa sessanta: nel quale tempo ha fatto più quadri che molti pittori uniti... Se avesse solo faticato per la gloria, non avrebbe pari, avendo tale talento che ha imitato tutti i pittori più insigni, ma con tale perfezione che non si può conoscere il vero dal falso. Alcuni pochi quadri però si ritrovano che non meritano il di lui nome... ".

Preceduto dalla fama di gran pittore, aspettato, coperto di doni, di onori e di cariche (di cui furono insigniti anche i figli e i generi), ricevuto con grande apparato e fatto segno ad una molto festosa accoglienza, pagato splendidamente, alloggiato con lusso, avendo casa, carrozza, servitori e perfino pennelli e colori gratis, Luca Giordano non ebbe per nulla a pentirsi d'aver abbandonato la patria, a cui pur era tanto attaccato, per assumere l'onorifica carica di pittore di Corte di S. M. Carlo II. Uomo di modi gentili e piacevoli, allegro, in-

sinuante, rispettoso, Luca Giordano doveva necessariamente incontrar molte simpatie, che egli si conquistò subito con una delle sue solite bravure, cioè coll' improvvisare un quadro sulla maniera del Bassano, che fu preso per autentico e destò molta ammirazione, e con un *S. Michele Arcangelo*, che portò assai facilmente a termine, con grande soddisfazione del re e della corte.

Le prime opere, a cui il Giordano pose mano in Ispagna, furono gli affreschi dello scalone del Convento dell'Escuriale, dove raffigurò in un fregio corrente tra le finestre vari episodi della battaglia di S. Quintino, con la posa della prima pietra del Convento stesso, che, come è noto, fu così chiamato per una specie di voto fatto e perchè la battaglia avvenne il giorno di S. Lorenzo; rappresentando poi nella vôlta la Gloria, la SS. Trinità, la Vergine e i Santi, che esaltano Filippo II. Negli angoli pose le Virtù cardinali e riempì gli altri spazi con figurazioni della Chiesa cattolica e della Maestà reale, con fatti d'arme di Carlo V e brevi spunti decorativi. Dopo questa opera, condotta a termine in non più che sette mesi, il Giordano passò a dipingere ben dieci vôlte nella chiesa del Convento stesso. " Stette Luca Giordano, (dice il Velasco) a dipingere queste dieci vôlte insieme coi disegni e macchie di colore, cartoni e altri studi solo due anni, includendovi anche le pitture dello scalone, che, vedendole tutte insieme, pare che sia necessaria tutta la vita di un uomo per eseguirle. Molto celebre fu quest' artista nella celerità del dipingere ad olio (egli aggiunge); però nell'affresco solo potè superare sè stesso, poichè la sua maniera è superiore a quanto si può ese-

guire: galante, bizzarro, ricco e ben disegnato, con piacevoli arie e gagliardi contorni. Non possiamo negare ch' egli desse a questo sacro tempio l'ultimo compimento della bellezza... "

Terminate le varie opere che abbiamo descritte nel convento dell'Escuriale, Luca Giordano tornò a Madrid e prese a lavorare successivamente nel Buon Retiro, nel palazzo della Regina Madre, nel Real Convento di S. Girolamo, nel palazzo di Aranjuez, eseguendo lavori di vario genere, di soggetto religioso e profano, e facendo d' ordine del Re, molti quadri sullo stile di Raffaello, Tiziano e Spagnoletto. Affrescò poi il cosiddetto *Casón* nel Buon Retiro con una grande composizione sull' origine del Sacro Ordine del Toson d'oro, in cui rappresentò, tra l'altro, Filippo il Buono e Giasone che prende il Vello d'oro. Eseguì ancora la vôlta della grande sacrestia della Chiesa di Toledo e, di nuovo a Madrid, la vôlta della Real Cappella e quella di S. Antonio dei Portoghesi, già cominciata dal Ricci e dal Carreno, e altre moltissime cose fece per altre chiese, per le gallerie del Re, per quelle di un gran numero di privati.

Giungiamo così al 1700. In quest'anno, essendo morto Carlo II, il Giordano chiese licenza di tornarsene a Napoli, tanto più che, per la morte del Re, erano stati sospesi i suoi lavori; ma non gli riuscì di partire da Madrid prima del febbraio 1702, " accogliendo Dio (dice il Velasco) il suo desiderio di non morire fuori della sua patria; il che gl' intesi esclamar molte volte, e con gran sospiro concludeva il suo discorso, dicendo; *O Napole, bene mio!...* ".

Tornando a Napoli, vecchio e un po' logoro dagli anni e da tanto lavoro, si potrebbe credere che Luca Giordano sospirasse un periodo di tranquillo riposo, una sosta nella sua continua febbre di attività, anelasse cioè a vivere gli ultimi suoi anni lontano da pennelli e colori o che almeno pensasse di esercitar l' arte con comodo, a suo gusto e piacere. Invece, non appena era tornato che s' era già rimesso a lavorare a quadri commessigli durante il viaggio o al suo arrivo in patria da privati e da chiese e conventi, dai quali s' era impazientemente aspettato il suo ritorno. Eseguì così due tele promesse al Pontefice passando per Roma, in cui ripetè vecchi soggetti, il *Passaggio del Mar Rosso* e *Mosé che fa scaturir l'acqua dalla roccia*; eseguì alcuni quadri per la cappella di S. Carlo Borromeo nei Gerolomini, e altri due ne fece per le monache del convento di S. Maria Egiziaca, e due grandi quadri ancora cominciò per i laterali dell'altar maggiore nella chiesa di Donna Regina, di cui uno non potè portare a compimento. Questo nel 1704.

Proprio in quest' anno cominciò e menò a termine la vôlta del Tesoro di S. Martino, la maggiore delle opere dei suoi ultimi anni, forse la più bella e la più significativa di tutta la sua vita operosa. Vi figurò Giuditta col capo reciso di Oloferne, e, in mezzo a innumeri angioli e cherubini, l'Eterno Padre. Agli angoli raffigurò la figliuola di Faraone, Debora, Iaele e la figlia di Iefte, e poi attorno il campo di Selmona e gli ebrei tormentati dai serpenti, e poi ancora Mosè che fa uscir l' acqua dalla roccia, la pioggia di manna, Isacco e i tre compagni di Daniele nella fornace, Aronne sacrificante al Signore ed

altre molte figure, tutte di una fattura rapida, chiara, viva, elegante, che suscitò nuova ammirazione per questo vecchio artista indomabile e instancabile. Sotto il 29 aprile 1704 la *Gazzetta di Napoli* del Bulifon reca l'annunzio della inaugurazione del pregevole lavoro: " Mercoledì mattina, essendosi esposto il SS. Sacramento nella chiesa dei PP. Certosini a S. Martino per le 40 ore circolari, vi si scoverse con quell' occasione un' assai eccellente dipintura a fresco fatta nella vôlta del Tesoro di quella Chiesa dal celebre e famoso dipintore cav. Don Luca Giordano: di che vi sono andati un numero grandissimo di gente d'ogni condizione ed anche S. E. ad ammirarla, con l'occasion di andare ad adorar la S. Eucarestia ".

Doveva esser l'ultimo trionfo del vecchio artista, che gli anni e i malanni oramai giorno per giorno logoravano e uccidevano.

" Erasi Luca, (dice infatti il De Dominici), per l'assiduità de' suoi studi e per le sofferte fatiche e viaggi, reso da più anni infermiccio, tanto che quasi ogni dopo pranzo vomitava ciò che mangiato aveva; tormentato fieramente dall'ippocondria, soffriva crudi patimenti di stomaco; ma, tutto ch'egli patisse, non sapea astenersi e da far disordini e dal travagliarsi soverchio, all'uno sospingendolo la gola e all' altro la soverchia applicazione... Quindi giunto agli anni di sua vecchiezza, vinta la natura dalla debilità, non somministrò più vigore al reggimento dello stomaco: laonde, assalito da una fiera corruttela ed accesasi nel suo sangue la febbre, gli venne acuta e li cagionò un abscesso interno, che in pochi giorni lo privò di vita ".

Fu pianto ed ebbe estremi altissimi onori: il suo cadavere fu trasportato nella chiesa di S. Brigida, ove è ora sepolto innanzi alla cappella, per la quale a ventitre anni aveva eseguito il suo bel *S. Nicola*, quasi sotto la spaziosa vôlta da lui affrescata.

L'atto di morte, da noi rintracciato tra i vecchi polverosi registri della Parrocchia di S. Anna di Palazzo, e che vede la luce qui per la prima volta, dice testualmente e brevemente così: " Addì 12 gennaio 1705. D. Luca Giordano dell'età di 70 anni, marito di D. Margherita d'Ardi, fu sepolto nella Chiesa di S. Brigida. Abitava in via Toledo ".

Fu Luca Giordano uomo di statura " giusta e proporzionata, di volto scarno ed alquanto di color pallido ". Una stampa molto diffusa ce lo mostra nella sua maturità con gran parrucca inanellata e grandi lenti a molla, con occhi scuri e vivi, gran naso e una bocca piccola dalle labbra marcate; ma meglio ancora egli ci si mostra nell'autoritratto di Firenze, col volto scarno assai pallido, quasi verdastro, contornato da lunghi capelli neri spioventi, con gli occhi tagliati a mandorla, e una indefinibile aria tra di stanchezza e di scettica indifferenza.

Fu invece, ad onta del suo grave incesso severo, di naturale allegro; amò conversare d'arte, si volle circondare d'amici ai quali faceva volentieri burle, come volentieri raccontava facezie: ragione per cui fu molto desiderato e dovunque ben visto e bene accolto.

Ebbe felicissima memoria e gran prestezza di mano, e

dell'una e dell' altra virtù si raccontano molti aneddoti, della cui autenticità non sapremmo dare conferma. Certo egli, come ebbe il dono di una estrema facilità mnemonica per quadri e disegni visti durante i suoi viaggi, serbando esatto ricordo della linea e del colore, così ebbe facilità estrema nel dipingere, specialmente nell' affresco. Sono tanto noti gli aneddoti che si raccontano della sua rapidità, e certo tanto poco veritieri, che non val la pena di tenerne conto: ricorderemo solo, a titolo di curiosità, questo, che il Frédérel narra nel suo breve saggio sulle arti italiane in Ispagna. Quando il Giordano lavorava all' Escurial, Carlo II aveva incaricato il priore del convento di tenerlo giorno per giorno avvisato dei progressi del lavoro: ordine a cui il priore si atteneva fedelmente, inviando quotidiani messaggi al sovrano, Il Frédérel, che potè negli archivi spagnuoli prendere visione di queste lettere, ne riferiscc all'incirca il contenuto; " Sire (scriveva il priore), il vostro Giordano ha dipinto oggi dieci, undici, dodici figure tre volte più grandi del naturale e vi ha aggiunto le Potenze, le Dominazioni, gli Angeli, i Serafini ed i Cherubini, che loro corrispondono, e tutte le nubi che li sostengono. I due teologi, che ha al fianco per istruirlo dei misteri, hanno meno pronte le loro risposte che non sono le sue domande, e la loro lingua è troppo lenta per la rapidità dei di lui pennelli ".

Non avendo avuto buona educazione letteraria, la sua cultura s' era arrestata a quel po' che potrebbe avere appreso per le necessità della sua arte e a quello che gli fu possibile apprendere nelle conversazioni di amici ed uomini dotti, di cui egli amò sempre circondarsi. È noto,

infatti, e l'abbiamo anche accennato, che la maggior parte dei soggetti delle sue opere maggiori gli venivano di volta in volta consigliati, preparati e particolarmente spiegati perchè egli li potesse eseguire. Non essendoci state conservate sue lettere o altre scritture, non è possibile dare un giudizio sulla sua capacità letteraria, che, a giudicarla da qualche raro autografo, attraverso un caratterino svelto e nervoso, appare non così mediocre — ortograficamente parlando — come la farebbe supporre una maligna insinuazione di un suo conoscente, che troviamo riferita in una lettera inedita tra le carte Riccardi nell'Archivio di Firenze: che cioè " più facilmente se li caverebbe di mano un quadro che due righe ".

Lavoratore instancabile, ma in fondo modesto estimatore delle sue forze, e grande e sincero ammiratore dei modelli intorno ai quali s'era formato e a cui così spesso s'era ispirato, riconosceva come principal sua dote la costanza nel lavoro: l'arte fu perciò per lui come una battaglia continua sostenuta contro il ribellarsi dei pennelli; sicchè solea dire esser necessario tenerseli soggetti: " *En lasciando un giorno uciosi i pennelli* (scrive il Velasco, tentando di riferire testualmente una frase del Giordano), *se mi vogliono posare di sopra, yo vi sogno haverli soto y piedi* "; cioè (commenta poi) " lasciando i pennelli riposare un giorno, essi vorrebbero salirmi sopra, e invece egli aveva bisogno di tenerli sotto i piedi, tanta era la sua applicazione ". E infatti, durante la sua permanenza a Madrid, la sua vita quotidiana fu costantemente così divisa: lavorava dalle otto del mattino alle dodici, dalle dodici

alle due pranzava e riposava; tornava poi al lavoro alle due e vi durava fino alle cinque o alle sei della sera.

Convinto, che, secondo la nota massima, tutto il lasciato è perduto, egli fece di tutto, per tutti e a qualunque prezzo. Questa venalità, che, oltre ad essere una nota saliente della sua figura morale, ha anche massima importanza rispetto alla sua arte, è unanimamente affermata da scrittori e biografi. Ne parla la *Relatione* anonima, ne parla il Velasco, la conferma il De Dominici, il quale, anzi, riferisce ch' egli soleva dire d' aver " tre sorte di pennelli: uno d'oro, uno di argento ed un altro di rame, co' quali soddisfaceva a' nobili, a' civili et a' plebbei, e che a tutti tre questi ceti corrispondea col merito dell'opera proporzionata al prezzo ".

Virtù grandi e grandi difetti; pure, se non è possibile applaudire al Velasco che spinge la propria esaltazione al punto da chiamarlo padre della Storia col pennello come Erodoto lo fu con la penna, nemmeno è possibile soffocare l' ammirazione innanzi a tanto vasta e diversa opera; e vincere i sentimenti di simpatia verso un tanto spensierato sperperatore di un talento così originale e vivo, di una tanto varia, ricca, esuberante genialità.

II.

L'OPERA DI LUCA GIORDANO.

Parlando piuttosto a lungo, come abbiamo fatto, della vita del Giordano, della sua attività e dell' ambiente in cui visse, sarà sembrato strano che noi non abbiamo fatto cenno di quel che invece forma ordinariamente l'oggetto di pazienti discussioni da parte del maggior numero dei critici d'arte figurativa; voglio dire della sua scuola e dei suoi discepoli. Paolo de Matteis, Nicolò Rossi, Franceschitto, Raimondo de Dominici, Domenico di Marino, Giuseppe Simonelli, Andrea Miglionico, Nicola Malinconico, Tommaso Fasano, C. T. Giaquinto, Matteo Pacelli, Antonio de Simone e molti altri ancora sono ordinariamente citati come discepoli del Giordano, come quelli cioè che stettero vicino al maestro, lo aiutarono nella esecuzione di molte opere, lo seguirono nei viaggi, eseguirono addirittura lavori dai cartoni del maestro, e, sotto la sua direzione, obbedirono ciecamente ai suoi precetti, vissero ed operarono insomma solo perchè il maestro visse e operò, e, dopo la sua morte, furono fedeli alla sua scuola, restando sinceramente e per tutto il

resto della loro vita giordaneschi; mentre solo qualcuno (il De Matteis ad esempio) tentò, ma debolmente, di scuoter di dosso il grave giogo e trovar se stesso, la sua coscienza perdutasi sotto la forza prepotente di un'altra volontà dominatrice per eccellenza, fatta appunto per regnare e rendere schiavi. Eppure lui, il Giordano, aveva avvertito i suoi del pericolo che correvano, quando, parlando della propria maniera e della preferenza che egli accordava ai toni chiari sugli scuri, e a quella sua trasparente pittura, fatta di accordi lievi, di tinte e di colori chiarissimi, diceva: " che molti, volendo far la scimmia alla sua maniera, rimanevano delusi, perchè il suo modo di dipingere avrebbe recato pregiudizio a più di un pittore; chè, se la biacca si vendesse a caro prezzo come l'oltremarino, molti pittori dipingerebbero bene ".

Era restato un vano ammonimento, chè molti si erano messi per quella via e imperversavano ormai con svolazzi di colore rauco, arso, vivo, ma stonato, s'ostinavano in certe forme esageratamente mosse, in certi equilibrismi di disegno sconnesso, s'affaticavano in certe composizioni grandiose, che finivano sempre col restare lontane le mille miglia dal modello a cui s'erano ispirate. Nefasta potenza di un uomo, come il Giordano, il quale aveva saputo mettere sulla difficile via dell'arte persino i suoi servitori, il suo cocchiere ed il suo schiavo!

Occorre, dunque, parlare di scuola?

Scuola è quella che un'artista, volente o nolente, anzi le opere di un'artista formano, a lui vicino o lontano non importa, perchè esse attirano irresistibilmente, perchè in

esse ci si ritrova un po' delle proprie aspirazioni e un po' della propria anima. Scuola può essere un ideale indirizzo di tutta un'epoca, una naturale tendenza che gli spiriti seguono, nello stesso tempo in cui si sforzano di superarla; non mai letterale imitazione o un servile assoggettarsi al modello. Si può cioè partire da quegli artisti per cercar di trovarsi una propria via; ma se viceversa si tenta di attenersi tanto al modello da giungere quasi ad una falsificaziene, studiandosi di fare apparire nell'opera il meno possibile se stesso, quasi che si temesse di insozzarla, se si ripetono servilmente soggetti cari al maestro, e, com'è nel caso del Giordano, si lavora addirittura accanto a lui, secondo il suo dettato e sotto la sua continua vigilanza, potremo parlare ancora di scuola e di discepolati?

Serve bene in questo caso il concetto di "bottega", parola in cui si sintetizza appunto questo esercitarsi di un' unica volontà su diversi soggetti al fine di un lavoro anonimo, di cui unico responsabile davanti alla posterità sarà sempre in un certo senso il firmatario, e cioè il maestro, al quale in realtà spetterebbero unicamente le possibili critiche, se, da un certo tempo a questa parte, non fosse invalso l' uso di attribuire — studiando l' opera di un artista — il meglio al maestro e affibbiar lo scarto ai discepoli; cosa, il più delle volte, verosimile, ma non sempre praticamente possibile. Nella vasta congerie delle centinaia di quadri che abbiamo visti e studiati di Luca Giordano, molti sarebbe necessario assegnare ai suoi mediocri discepoli; ma a qual pro? Potremmo mai in tal modo modificare sostanzialmente il giudizio che abbiamo

dato della coscienza artistica poco rigida di lui, il quale permise appunto che del suo nome si facesse un tale scempio, firmò quadri che non erano suoi propri, permise al Simonelli, suo servitore, di por le mani nelle sue opere, permise ciò fino al suo schiavo — uno schiavo che liberalmente volle (e lo lasciò scritto nel suo testamento) fosse emancipato alla sua morte; — e potremo noi lodarlo mai come una di quelle severe coscienze, che si osservano, si studiano, cercano di migliorarsi?

Riferendoci principalmente alle opere più certamente sue e a quelle che per le loro qualità riescono a dar meglio la visione della sua arte, cioè le massime espressioni della sua possibilità e della sua potenzialità, e non riferendoci se non in linea secondaria a tutta quella sovrabbondevole opera commerciale di cui son piene e chiese e gallerie e che rendono enorme il catalogo dei suoi lavori, noi potremo aver elementi buoni per un giudizio che non tema smentita.

Anticiperemo, intanto, un po' il nostro giudizio, ricordando quel che il Mengs scriveva ad A. Ponz delle opere fatte in Spagna dal nostro artista: " Luca Giordano non fece mai cosa assolutamente pessima (egli dice), ma non fece mai cosa veramente perfetta; " sicchè, " non potendo il suo stile soffrir niuna diminuzione senza cadere nel più ordinario della pittura, i suoi discepoli e, in genere, quelli che lo vollero seguire si fermarono e " fermano in una terribile mediocrità ".

Giustamente, infatti, nella semplicità di una sua meravigliosa sentenza, Leonardo diceva " che chi va dietro ad altri non gli sta mai avanti ".

L'opera di Luca Giordano, a volerne fissare le caratteristiche più salienti tra l'incertezza che le domina e i proteiformi atteggiamenti, procede dai modelli propri alla scuola napoletana, il Caravaggio, i Carracci, a quel lirizzamento del colore che egli apprese ad amare sui modelli veneziani, sul Veronese specialmente, e che indirizzò verso la corrente più veramente decorativa dell'arte di Pietro da Cortona. Se, perciò, a preferenza ci fermeremo, nella cronologia dei suoi lavori, a guardare quelli che possono intendersi come più veramente decorativi, troveremo segnata una sufficiente linea di progresso, che va dalla cupola di S. Brigida (1678) agli affreschi del Palazzo Riccardi (1682), da quelli dell'Escuriale e del Buen Retiro (1692-1700) a quelli ultimi della vôlta del Tesoro di S. Martino (1704). Ma, senza lasciarci trarre in inganno dalla serie cronologica di questi come degli altri lavori, veniamo a parlare in genere dell'opera del Giordano per spiegarcene la genesi e lo sviluppo, per mostrarne le qualità e i difetti.

I primi lavori del Giordano furono (l'abbiamo già detto), nello stile del primo maestro, cioè del Ribera. Ma tosto che il giovane artista, col viaggio di Roma, potette aprire gli occhi alla varia luce di artisti prima a lui ignoti, le sue preferenze si fissan subito sui modelli di Venezia prima, su quelli del Cortona poi. L'opera dei suoi primi anni è perciò tutta indirizzata verso questi maestri, anche se accada di trovare, come troveremo sempre, sparsi qua e là, in questo o quel suo lavoro, elementi assai evidentemente riberiani. Perciò con un certo senso di meraviglia ci fermiamo innanzi alle opere

più antiche, che di lui ci restano, che pure è necessario includere nel numero delle opere fatte dopo il soggiorno romano. Sono del 1654 due quadri della chiesa di S. Pietro ad Aram (L. G.), e sono due grandi quadri della storia di S. Pietro, dei quali il De Dominici non fa nessun cenno.

Che sieno opere giovanili del Giordano appare a prima vista; ma è un Giordano che non ci accadrà più di trovare, ancora libero d'ogni influsso veneziano, ma seguace della tradizione schiettamente napoletana, un po' cinquecentesco ancora tra il Ribera e i Caracci, ma già più mosso e libero, un Giordano che costruisce i suoi quadri con un disegno pensato, di scuola, sebbene per questo forse non troppo spontaneo ed efficace. Ma il taglio del quadro è vecchio e poco felice, e la composizione, che nel primo piano gravita verso sinistra, cioè verso Cristo che è in piedi tra gli apostoli, è violentemente rotta e sopraffatta da un enorme Dio, che, avvolto in manti di vario azzurro, pesa sull'angolo inferiore di destra sopra un lembo stupido di nube, che giunge alle teste delle figure del primo piano, indeciso nel disegno e morto nel colore, sicchè invano, a ristabilir l' equilibrio ed il ritmo perduto, un angelo apre le grandi ali al volo. Le figure dei SS. Apostoli sono solenni, gravi (c'è una testa che ricorda vivamente Ribera) nell'aria pensosa e meditativa; il chiaroscuro qua e là ha accenni di una certa potenza; ma il gesto di Cristo è enfatico, il suo volto è privo di espressione e tutto di maniera. Elementi di quadro, dunque, non quadro: esercitazioni giovanili di un riberismo di volti marcati e di color sobrio (stonatura di azzurri, ma buon

impiego di rossi, di marroni scuri, di bruni); nemmeno riberismo di luce tangente eppur costruttiva; incertezza prospettica dei secondi piani, le cui teste appaiono appiccicate al livello di quelle del primo; nemmeno riberismo di disegno, preciso e rilevato, in qualche testa dalla fronte calva ed ampia, su cui un po' di luce giallognola cade abbattendo, senza severamente costruire.

Null'altro quadro, maggiore affollamento di figure, più libertà di mosse, più audacia di composizione. S. Pietro è portato al martirio da soldati che gesticolano, che si agitano in tumulto, mentre al disopra di essi un cavaliere, che è il loro duce, s' eleva sul cielo azzurro, cosparso di nuvole, entro cui si perde uno dei soliti scenografici edifici romani di cartonaggio, cari al Giordano. La figura del Santo scompare tra la folla, chè tutto il disegno precipita verso il primo piano, s' addossa al povero santo. Anche qui, qualche discreto pezzo di pittura e qualche buona testa marcata; ma è apparenza e non altro: disegno e colore non vivono ancora in armonia, ma tutto sa di scolastico e di seconda mano, e nel complesso l'opera appare gelida e stentata, mediocre risultato di un paziente lavoro di giustapposizione di elementi estranei all'artista.

Con viva curiosità si passa da queste due opere ad una terza, che il De Dominici ci annunzia come fatta " nel gusto della sua nuova e vaga maniera ": al *Rosario* della chiesa di S. Potito (L. G.); " ove con bellissimo modo situò la B. V. con S. Domenico ed altri santi e santi domenicani ". Questo quadro ricorda molto quel *Rosario*, che è ora nel Museo; anzi le figure della Vergine, del

S. Domenico e degli altri santi sono così prossime a quelle, e la mossa, e tutta insomma la composizione, i colori (manto celeste della Vergine e veste di oro bianco e nero delle tonache dei santi, tono bruno al piano inferiore, azzurro e rosa verso l'alto) sono così identici che si può pensare che quello sia un semplice perfezionamento di questo. Qui, intanto, vediamo per la prima volta un Giordano, che sarà quello dell'avvenire: con la larga zona d'azzurro ch'egli pone sul quadro ogni qual volta vuole ottenere un risalto; col panneggiamento ampio e mosso; con gli angioletti rosa, che preannunziano nel loro disinvolto volo quella specie d'acrobatismo a cui essi si verranno preparando in tanti affreschi ardimentosamente condotti; coi tipi di donna dal viso tondo e roseo, che rivedremo ancora tante e tante volte. È Luca Giordano, ma un povero Luca Giordano, senza la vivacità del colore, che verrà in appresso raggiungendo; legato ancora a un vecchio arido schema compositivo, ma lavorato in qualche particolare (la mano del santo tesa a prendere il rosario del bambino); non vi sono sfarfalleggiamenti di colore, ma non v'è nemmeno una solida costruzione, chè questi son corpi senza scheletri, tonache e non uomini, e il chiaroscuro non serve ad altro che ad abbozzar finte pieghe, e invano si tenta di dare uno sfondo col lasciar verso il basso un triangolo di paesaggio, che resta invece come un buco nel quadro. Le vesti sono cosa inerte, le stesse mani del S. Domenico affilate, rosee, curate nei particolari, nelle pieghe delle giunture, sono cosa fredda, come la espressione è convenzionale e poco vera, il disegno delle teste

incerto, le pennellate poco sicure e marcate, mediocre l'impasto.

Di fronte ad un'opera così povera, il *S. Nicola* della Chiesa di S. Brigida, che è pure di questo tempo (1655), appare opera assai meglio pensata e assai più viva e interessante. Fatto alla maniera del Veronese, dicono i biografi. E la influenza di quel mago pittore del Veronese, e in genere della pittura veneziana, appare a prima vista sopratutto nell'eleganza e nella natural franchezza di composizione larga e spigliata. Ma la figura del Santo è grossa ed ingombrante e, occupando più che mezza la tela, toglie aria e vita alla scena, che ha una certa aria profana. Luca Giordano non sa infatti, come fa il Veronese, diventare signore del suo soggetto fino al punto da modificarlo, ridurlo, ampliarlo come meglio a lui conviene, costringendolo allo spirito totale della composizione, tiranneggiandolo e asservendolo completamente. Pure qui il Giordano ha trovato già la sua via: osserviamo infatti i colori cangianti delle vesti della figura d'uomo che è sull'angolo di destra: vanno capricciosamente dal rosso vivo al bluastrino chiarissimo. Perchè? È la luce forse? E dov' altro ha riscontro nel quadro una luce così viva come dovrebbe supporsi per spiegare un tal mistero? È questo del Veronese? Oibò!: è un colorismo superficiale ed elementare, è un'ingenuità nell'imitazione. Ma è già quel Giordano, di cui a palazzo Riccardi e a S. Martino ammireremo i perfezionati cangianti di tinte lievi.

Colori sordi nel primo piano, cioè senza vita, fondo ombroso e morto da cui sbuca a stento qualche chiarore indeciso di forma umana, svariare di luce viva verso il

fondo in cui architettura e forma umana nel chiarore gialligno han l'istessa densità e la stessa forza molecolare di composizione, Veronese diluito nel colore e nella forma, scene senza unità cromatica col piano, che altro non sono se non una vuota appendice decorativa.

Ma v' è, in primo piano, una figura di donna, in cui il Giordano ha sentito veramente il veneziano: una figura di donna, che, seduta, allatta il suo bambino: s' è voltata a guardare il miracolo del santo, si sente lo sforzo del collo grasso coperto dal castano d'oro dei capelli pettinati con cura. La luce allividisce il biancore del petto, si abbatte in piena ombra dietro la spalla, dà l'aguzzo lieve della spalla stessa. Figura vera dunque, e non parvenza di figura, che si schiaccia contro la tela, in cui è tutto il quadro, in cui pur del Veronese manca il colore, manca quella calda luce avvolgente tutte le cose e che le indora, mentre esso è invece secco, bianchiccio, sotto la pennellata larga e superficiale.

Guardiamo ora il bozzetto di questo quadro che è nel Museo, in cui disegno e figure sono le stesse e in cui il quadro è già intuito e pensato pienamente: cosa che denota un costante carattere del Giordano, che nel bozzetto esaurisce quasi sempre il suo tema sì da non dover ricorrere a rifacimenti e ritocchi. Ma il bozzetto è certo più forte del quadro, e più fuso di colore, se pur troppo acceso e avvampato di rosso, benchè la fattura della figura della donna, che è nel centro, sia meno elegante e ricercata, e la sovrapposizione di biacca lievemente azzurrina sul rosso delle vesti della figura di destra senta troppo di fittizio, sì da parer una caricatura degli effetti di luce. E

il santo? Il santo vola trascinando seco pei capelli il bambino e il suo corpo appare sul fluttuare del cilestrino del camice episcopale di una tale incorporeità, che ci vien fatto di domandare, quale sforzo facciano mai quegli angeli, che par si affatichino tanto a portarlo su con la forza delle loro braccia tese ed esangui e l'ali aperte sulla solita aria giallognola, che è un po' l' aria di circostanza, cioè del miracolo e delle grandi simili occasioni, e in cui naufraga uno degli svolazzi del camice.

Osserviamo invece (giacchè ci siamo) il *S. Nicola* di Mattia Preti, che è vicino: poema sinfonico di luce che piove sulle cose e le costruisce come veramente per virtù di miracolo; guardiamo quella testa energica e forte, quell' aguzzo angolo della gamba destra sotto le pieghe della veste. Come tutto ciò è ben diversamente solido, possente, convincente!

Rosario 1657

Del primo periodo dell'attività di Luca Giordano—fu dipinto ai venticinque anni — è il quadro del *Rosario* già nella chiesa della Solitaria, ora al Museo (Lucas Jordanus F. 1657), a cui abbiamo già accennato, parlando del quadro di San Potito. Non è, lo ricordiamo, se non ripetizione dell'altro già descritto con qualche variante: la figura della Vergine è spostata verso destra, e un nuovo ritmo di linee è occorso a bilanciare le tre figure dei santi di sinistra con le tre, meno importanti, delle sante, e il vuoto dell'angolo di sinistra è stato riempito con due o tre angioletti. Luce, disegno, colore, espressione tutto è identico, anche il bambino che al disotto della Vergine regge tra mani un cuore; identico, ma ancor ridotto, l'accenno di

paese lontano. Il colore però, se fondamentalmente è lo stesso, è più vivo e squillante, il quasi viola della veste della Vergine è divenuto più solido e giunge al rosso deciso, i panneggiamenti sono più mossi, più veri, la fattura è in genere più accurata, la pennellata stessa più sicura e più morbida.

Cosa migliore, insomma, di una cosa brutta, cioè cosa mediocre: visi di santi senza forza, convenzionali, e larghe macchie di colore senza accenti di vita, cielo affocato senza sfondo, su cui i profili si staccano seccamente, ma che non anima la scena, monotona inespressività degli angioli. Il manto della Vergine poi, lago d'azzurro senza consenso nelle altre tinte che sono basse, nero lucido opprimente delle vesti di S. Domenico e delle sante che tagliano geometricamente il quadro ai due angoli inferiori e riportano in su la composizione, spezzandone l'armonia.

S. Nic. a Nilo 1658

Ancora un *S. Nicola*, ancora un'opera giovanile, ancora un'opera mediocre! Questa della chiesa di San Nicola in Nido (Jordanus F. 1658) è una gran tela affollata, travagliata nel colore che tende in massima al bruno con accenno di rosso velluto, di azzurro, di giallo opalino al fondo, dove s'eleva uno dei soliti edifici vaporosi dalle colonne scanalate. Di incerta maniera, questo quadro, che raffigura il santo che sale verso il cielo dove l'aspettano Cristo e la Vergine, è indice di un'epoca di dubbio e d'incertezza nell'artista, se non proprio di transizione. C'è qualche reminiscenza di pittura veneziana nella figura di giovine donna, che è a sinistra in ginocchio; ma il re-

LE NOZZE DI CANAAN

Museo Nazionale di Napoli

sto è del solito Giordano, che già conosciamo, dalla pennellata abbondante, anzi già facilona e arruffata.

Studio affatto diverso è invece in un quadro, di cui possiamo solo approssimativamente fissare la data nel quinquennio che va dal 1655 al 1660, e che — curiosa circostanza! — è obbligato, nella piccola chiesa del Monte della Misericordia, a un costante confronto di due quadri vicini, l'uno del Caravaggio, l'altro di Battistello Caracciolo. È una *Deposizione*, che ricorda quella che è al Museo di Napoli, ma di taglio differente, più libera, cioè, e non costretta nell' ovale asfissiante, dove la luce sveglia dal fondo cupo alcuni chiarori schiaccianti a taglio perpendicolare, e invano con buon sforzo prospettico si tenta costruire il quadro verso il fondo, illuminando la lastra marmorea della sepoltura di Cristo. Le figure emergono nello stesso modo e con la stessa forza dal fondo inerte, il cui cupo grigiore si estende a tutte le forme, e le vela. La luce non crea, ma è fioca e giallognola, come nell'interno d'una sepoltura. Qui sì che la luce canta, guizza e saltella dal fondo tenebroso in questa *Liberazione di S. Pietro* del Caracciolo su per le vesti candide del Santo, e si stende, più ampia, sul grande nudo che è avanti, vera tragica luce di prigione!

Il *S. Tommaso di Villanova*, ch'è nella chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi, può veramente dirsi, a differenza di quelle già esaminate, tutte senza un vero carattere e un vero significato, opera solida, condotta con quella sicurezza di messa in iscena che d'ora in avanti avremo modo di ammirare nel nostro artista, saldamente organizzata e fusa, che, pure essendo indice sicuro delle tendenze più

spiccate del talento fortemente imitativo del Giordano, mostra nello stesso tempo fino a qual punto egli fosse capace di liberarsi della soggezione del suo modello e creare da sè l'opera d'arte.

Il De Dominici dice di questo quadro che è nella maniera del Tiziano, ma non dice molto, pur volendo dir tutto. Del Tiziano, infatti, che cosa imita Luca Giordano, se non l'esteriorità, cioè certi particolari e certe forme consuete del grande pittore veneziano? La maniera bionda del Tiziano vi è tartassata d'ombre nerastre, l'oro è divenuto giallo marrone, il lieve chiaroscuro è ombra quasi impenetrabile, manca quella misteriosa fattura eguale che è caratteristica del Vecellio, mancano quella sua unità nella superficie del quadro e quella sua sapienza straordinaria del graduale passaggio dei toni. Tiziano v'è invece nel particolare: nei velluti bluastrini, nelle forme veneziane dei berretti e degli abbigliamenti, in questo paggio infine che vi fissa in faccia gli occhi guardandovi come Tiziano gli ha appreso a guardare; Tiziano è ancora in questa bella figura di donna che ci volta le spalle e che è certo la stessa del quadro di *S. Nicola.*

Ma il contorno, che Tiziano ha fine e preciso, qui affoga nel colore circostante, e le forme acquistano un certo sfumato che indebolisce il costrutto lineare; sicchè la testa dell'uomo nudo, che è in primo piano, si perde ad esempio tra i marroni scuri predominanti. È possibile dunque parlare ancora di imitazione tizianesca in un'opera che è tanto del Giordano, che riconosciamo appunto in questa pennellata grassa, in questa fattura larga, elegante, non priva di solennità e di maestà, in questo sobrio co-

lorito, che è quello dei suoi momenti migliori. È del venezianismo, se vogliamo, ma rivissuto in una pastosa napoletanità di composizione abbondante, per cui la finitezza cede innanzi al valore della massa e la purezza di una linea, di un particolare o di una tinta cede innanzi al valore di un prepotente effetto d'ombra violenta. — Verrebbe fatto di pensare, vedendo questa bella opera del Giordano, che egli temesse, dipingendo, di non sapersi frenare e che un freno appunto cercasse d'imporsi, mettendosi avanti un certo modello che chiamasse lo spirito alla calma.

Spirito agitato, contraddittorio, oscillante sempre tra l'arte e il commercio dell'arte, che da un'opera sincera, armonica, quasi intima, passa a grandi composizioni che non sente, false dalla prima all'ultima pennellata, abborracciate sotto l'apparente grandiosità di una linea, che non è altro che dello scenografismo maldestro. Passando dal *S. Tommaso di Villanova* alla *Fuga in Egitto* (Jordanus F. 1664) e all'*Educazione della Vergine* (Jordanus F.), che sono nella Chiesa di S. Teresa a Chiaia (e che il De Dominici dice degne la prima di Guido Reni, la seconda del Veronese!), e passando ancora da queste alle quattro piccole opere dipinte in questo stesso torno di tempo per la Certosa di S. Martino, l'instabilità dell'opera del Giordano appare, come meglio non potrebbe; appare persino nella stessa Chiesa, dove è anche un piccolo quadro modesto di proporzioni, parco di colore, opera raccolta ma solenne e scultorea.

Dai chiarori rosei, azzurri, cilestrini su cielo azzurro vivo, dai grandi manti colorati, sotto cui vivono inerti i muscoli, dai lattei luccicori di carni di questa *Educazione*

della Vergine passeremo a tutt' altra scena campestre di grandi alberi fronzuti, avvivati verso il fondo di qualche guizzo di sole nascente. La Vergine in fuga regge il Bambino in braccio ed è tanta la luce che se ne sprigiona ch'esso è come immerso in un aereo bagno di latte, sì che l'azzurro del manto della Vergine diventa bianco, e niveo appare il collo e la faccia tonda e morbida. Curioso contrasto tra la natura così selvaggia e una scena così intima e dolce! Ma l'artista l'ha resa grossolanamente, senza porvi interesse, pago d'aver dato al quadro un certo carattere grandioso con un grandioso paesaggio, reminiscenza di chi sa quale opera carraccesca.

La terza opera, un *S. Pietro d' Alcantara che riceve la confessione di S. Teresa*, ci rimette in pace con l'artista, raccolta com' è, fine armonia di bruni e marroni caldi, che danno forme solide e non s'appesantiscono nel chiaroscuro ma restano sempre morbide.

È una composizione tutta stretta intorno alle sue linee centrali, poderosa di disegno, un grazioso accordo di linee specialmente nella maschia figura del Santo dal volto vivo, aperto, segnato di rughe, che pare ispirato dal sano realismo del Ribera dell' *Operaio* della Corsini. La testa appare solidamente costruita, l' attacco del collo sotto la tonaca si sente robusto, come si sente tutto il peso della salda persona inclinarsi e premere sulla linea lievemente obliqua del braccio sinistro. — Nella figura della Santa il Giordano è meno potente e riesce — possiamo dirlo? — più Giordano: le mani sono lunghe e fini, come nel suo gusto, e l'espressione poco felice; ma la linea del corpo è viva, ricco il manto bianco che avvolge le spalle. Opera

nuova questa, cui non è assegnabile un posto preciso nella cronologia ideale del nostro pittore; opera vera, di effetti solidi, in cui una volta tanto si sentono le leggi della spazialità affermarsi nel lontanarsi del fondo ottenuto senza sforzo di colori vivi, e in cui si sente tanta padronanza di colore nell'unico tono fondamentale di marrone, che egli varia e diversifica con lievi ombreggiature trasparenti. Finiscono con l' esser tollerabili anche questi angeli sparsi nella luce d'oro bruno, che formano essi una nuvola vivamente dorata: luce che culmina in marroni sfolgoranti di sbioccolature di cantante biacca. Nella viva armonia di questo quadro, nel trattamento della testa del santo, che tra linee marcate della testa una vera pupilla illumina, in questa luminosità d'atomi d'oro, si sente senza sforzo il grande artista.

Le quattro opere, che il Giordano fece in questi anni per la Certosa di S. Martino e raffiguranti rispettivamente *Salomé*, le *Nozze di Canaan*, la *Chiamata di S. Pietro* e *S. Andrea all' apostolato*, e il *S. Matteo* — le due prime ora nel Museo Nazionale — sono tra le opere più belle del nostro pittore e sono legate da uno stretto vincolo con una delle maggiori opere che il Giordano abbia farto, cioè quel *Cristo fra i Dottori* della Corsini di Roma, che segnerà una delle vette massime della sua attività. Tutte queste quattro piccole tele sono nello stile del Veronese, " dappoichè (dice il De Dominici) nelle medesime ravvisasi con bel modo lo stile di questi ottimamente imitato, conservando ancora in fino ai nostri giorni la primiera freschezza di colore con cui fu-

rono già da più anni dipinte", e sono tutte, quale più quale meno, felici, composizioni facili, brillanti, chiare, di una fattura rapida, che ha del bozzetto, serrata, aggirantesi — specialmente le prime due — su arpeggi di note grigio-verde-azzurre, tra toni chiari e pennellate abbondanti, oltre le quali appare la trama ruvida della tela. I quadri della *Salomé* e delle *Nozze di Canaan* sono affollati e un po' stretti tra la grande architettura a colonne scanalate, su cui la luce si spezza in chiarori vivi, dilaga piana sulla bianchezza delle tavole, avviva i toni dei rossi velluti. Le *Nozze* sono, delle quattro, l'opera meno armonica e bella: tra le figure strette pigiate, Cristo è convenzionalmente rappresentato in un gesto che non ha nulla della viva animazione circostante; la Vergine pare un'aggiunta, un di più; convenzionale anch'essa, è troppo grande per la legge prospettica: ma vi sono qua e là tre o quattro figure di un saldo realismo marcato, di quelle che riconosceremo in vari quadri del nostro autore, visi energici, teste un po' calve, facce larghe e grasse, degli occhi vivi com'è quella del dottore del quadro della Corsini, che ricorda appunto una caratteristica figura del Veronese. Nell'altro, nella *Salomé*, la scena è più semplice, meglio pensata, anche espressivamente più sentita: la luce vi trionfa in larga ondata e dà a tutto il quadro una nota viva tra i toni scuri degli angoli. Gli altri due, di cui non abbiamo parlato, hanno gli stessi pregi di fattura e una forse maggiore solennità e forza di vita, specialmente quello che raffigura *Cristo che chiama all'Apostolato*. La figura dell'apostolo, visto un po' di fianco come chi si volta ad una improvvisa chiamata, potentemente disegnata e colorita

con accenni forti sul viso largo, è certo una delle più vive indimenticabili espressioni della migliore arte giordanesca.

Ricorsi riberiani tra l' imitazione veneziana troviamo in un' altra opera, non proprio giovanile, nel *S. Michele Arcangelo* della chiesa dell' Ascensione a Chiaia (G. F); in cui sul fondo azzurro del cielo, variato dalla solita nuvolaglia giallognola e da un concerto d' angeli inconsistenti (povere graziose figure di una vita tutta languore, ma prive, pittoricamente, d' ogni interesse!), giganteggia l'Arcangelo, che con gesto irato e spada fiammeggiante sferza i cattivi angioli e poggia il piede sul capo di Lucifero precipitante a testa giù, mentre, schiacciato sotto il peso di un gran capitello crollato, un altro angelo cade violentemente verso il basso. In primo piano, la folla degli angeli già demoniaci, armati di forche, imprecanti contro il nemico, orribili nei loro atteggiamenti d' odio e di rabbia impotente. Il quadro viene così a trovarsi diviso in due parti, quasi nettamente distinte, oltre che per il soggetto e il disegno, anche per il tono e la fattura.

La necessità di rappresentare in alto gli angeli e al basso i diavoli ha fatto sì che la tela appaia slegata, senza che l' unità sia mantenuta dai toni, chè anzi i bruni della parte inferiore poco accordano col resto. La figura dell' Arcangelo è piena di slancio accademico, sicchè i diavoli finiscono per essere la parte importante del quadro, ispirati come sono a un realismo brutale, non proprio di buona lega. Ma, nonostante questi difetti, l' opera ha una vera importanza nello spirito della composizione au-

dace, mossa con buon sentimento dei pieni e dei vuoti, nel disegno sicuro innanzi al quale già non esistono difficoltà prospettiche e di scorci; il che ne fa lavoro di ben diversa importanza dalla *Sant'Anna*, che gli è vicino (Iordanus F.), nella stessa chiesa, clorotica e triste su uno sfondo lontano di paesaggio e un po' di verde d'acacia in fiore.

Una *réprise* del soggetto del quadro precedente — che il Giordano ripetè molte volte in diverso tempo — è *La caduta degli angeli* del Museo di Vienna (Iordanus F. 1666), che ha gli stessi pregi di movimento, di audacia, di sicurezza che il quadro dell'Ascensione, e li ha anche perfezionati, giungendo ad un'opera unita e di un notevolo valore drammatico. Tra il groviglio dei corpi illuminati qua e là di toni chiari, vedonsi torsi muscolosi e braccia robuste, teste satiriche calve a metà, facce sfigurate dal grido rabbioso uscente dalle bocche spalancate. A sinistra, due piante di piedi di un cattivo angelo, che cade di lato; a destra, nell'angolo, un mezzo busto di un diavolo, che, con la testa tra le mani, in gesto di rabbia e di spavento, volge all'Arcangelo un viso appunto tra minaccioso e atterrito, e par che dalla bocca spalancata gli esca un grido bestiale. Mentre nel quadro dell'Ascensione è l'arcangelo che campeggia, qui invece Lucifero forma in certo modo il centro del quadro: Lucifero precipitante, nudo e muscoloso, già un po' demoniaco nella curva esagerata della gamba destra come di fauno, contro cui la luce s'avventa avviluppando tutto il corpo, tranne la faccia, che è di scorcio. Anche questo quadro ha evidenti segni di un realismo alla Ri-

bera, che si diletta dall' orrido e del dramma espressivo portato all' esasperazione.

Da una rappresentazione così tragica della realtà si passa con respiro di sollievo ad un' altra, spirante tutta compostezza, alla grazia calma e lieta delle tele giordanesche poste nella chiesa della Salute, gigante marmoreo sulla Laguna. Per esempio, alla grande tela centinata della *Natività della Vergine* (Iordanus F.), in cui dall' alto il Padre Eterno, avvolto da una schiera di angeli rossi, assiste alla nascita della Madre di Dio, mentre lo Spirito Santo illumina dei suoi raggi la scena. Questa si svolge senza eccessiva drammaticità, tra i soliti toni marrone, gialletto, rosa, celeste. La divisione del quadro in due parti toglie quella uniformità di fondo e quella unità di luce, da cui l' artista avrebbe potuto trarre più effetto; pur nondimeno, attenendosi all' esempio dei veneziani (il gruppo delle donne che circondano la partoriente è alla Veronese), l' artista riesce ad opera non priva di bellezza e di potenza di colore. Dal bruno del fondo emerge un breve paesaggio di campagna con una piccola casa; innanzi, dal letto, S. Anna leva gli occhi al cielo. In primo piano, tre donne circondano delle loro affettuose cure il roseo neonato, mentre una quarta viene innanzi con un cesto di lini.

Il gruppo delle tre donne col neonato, magnifici tipi di donne opulente bionde o bruno-chiaro, dalle spalle grasse seminude, dalle belle braccia tonde, dal viso grassoccio e roseo, costituisce la parte centrale del quadro. È l'ideale femminile del Giordano, che egli avviva delle sue note preferite di rosso scuro o bruno verdastro o

giallo d' oro, la cui opulenza egli ricerca con voluttuoso compiacimento su per il collo che una lieve ombra circonda, accendendo di chiarore il principio del seno forte e l' attacco della spalla. Ma che altro c'è oltre questo gruppo, se non la sapiente costruzione della scena ? Che cosa dice l' artista di nuovo nel colore, nel chiaro-oscuro, nel disegno, che valgano a costruire un' opera sua ? Certe discordanze di tinte e certa frettolosi.à di esecuzione (la mano della donna in piedi e la informe gamba sotto il brutto manto celeste) rivelano chiaramente il Giordano; ma che mai tenta egli di aggiungere al fare tizianesco, che non riesca inferiore all' artista imitato ?

L' *Assunzione* (Iordanus F. 1667) è, senza dubbio, la peggiore delle tre tele di S. Maria della Salute, perciò la più giordanesca. I puttini rosei, la madonna in celeste chiaro, quella teatralità di gesti tutta sua nel gruppo delle persone sbigottite che formano il primo piano, quelle ombre dure e fredde che avvolgono il Santo, quel voler staccare e costruire le figure in secondo piano con l' adoperare tinte più chiare, quel certo realismo nei volti, quello svariare del colore delle vesti e certe membra rossiccie e legnose sono, è vero, prove delle molteplici risorse dell'artista, ma queste risorse non riescono a fare, di una tale opera, opera veramente vitale.

Pur senza raggiungere un organismo vivo di quadro, è certo che la tela della *Presentazione della Vergine* (Iordanus F.), dal largo fare tizianesco, è quella che mostra meglio in Luca Giordano la straordinaria facilità, che egli ebbe nell'imitare, e le sue magnifiche doti di costruttore. Ecco del puro venezianismo nel gruppo delle donne del-

l'angolo sinistro dalle consuete spalle magnificamente lucide nel rosa che le avviva, nella disposizione generale del quadro, nel gruppo ambrato del Patriarca che accoglie la Vergine al sommo della scala. In alto, una gloria d'angeli, da cui piove sulla scena un'onda di raggi d'oro, che giustifica appunto quel certo chiarore aureo che è diffuso per tutto il quadro, ma che toglie vita ai toni, li soffoca invece di avvivarli, riesce ad una confusione col tono predominante del fondo senza generar ombre vive, ma un certo colorito nerastro, che è dispersione di forza e non forza.

Nel manto rosso della prima figura in piedi, che, alla spalla, scoppia come un razzo in piani biancastri e bluastri, intesi a dar vita al colore, è invece tutto il Giordano; nella fastidiosa abilità di tinte cangianti, che si ripetono in tutte le figure, è la giordanesca sapienza nei partiti d'ombre misurate a scopo di effetto grossolano; negli eterni vecchi barbe grigie e dai visi accesi alcoolizzati, nel consueto indugiar nelle vesti e nei partiti di pieghe. Senza essere un brutto quadro, anzi avendo perfino dei pregi, quest'opera ci lascia freddi: essa non dice una sola parola nuova, non costruisce nulla, non afferma una nuova ricerca, ma ripete modelli estranei, e si sforza di fare pittura solenne e religiosa, senza nè vera calma di spirito nè quel solenne religioso senso della bellezza, che è appunto nei pittori veneziani.

Ma, se nella grande composizione religiosa di imitazione il Giordano riesce freddo, anche perchè egli non rivive il modello, una ben diversa ispirazione è in certe sue piccole opere composte di getto, come, ad esempio,

negli ovati che egli dipinse nella crociera e nella navata del Duomo di Napoli.

Appare a prima vista che le figure dei santi protettori — i tondi cioè — son sempre superiori agli ovati: la necessità di rappresentarle intere e in aria, la conseguente necessità di dar loro a sostegno una nuvola, la difficoltà di rendere intera la figura ricorrendo a una varietà stragrande di atteggiamenti, tante necessità hanno resa questa serie di opere meno interessante e riuscita dell'altra, in cui, col tondo, viene a trovarsi sempre centrata la figura, in cui lo spazio da riempire forma una linea più armonica col mezzo busto che lo riempie perfettamente, e permette sì una grande varietà di atteggiamenti ma alleggerisce quello studio di linea che è necessario negli altri per collocarvi tutta una intera figura. Quanta varietà e quanta eleganza in questi tondi! Non vi troveremo la grandiosità di un Ribera, nè quei solenni atteggiamenti, nè anche quel severo accento e quella linea fattiva semplice e grandiosa; ma la linea vi è più mossa, fresca, agile, nervosa, avvolgente talvolta la figura come in un vortice che si stringe al centro, e il colore è più tenue, la luce non costruttrice ma diffusa sullo stesso piano segnato dal chiaroscuro.

Sopratutto, quanta abilità nel vario porre di queste figure entro il non vasto giro del tondo! O che egli raffiguri il Santo di prospetto centrandolo nel cerchio, o di lato spostandone il peso verso destra o verso sinistra, v'è in lui un'armonia stragrande del pieno e del vuoto, un insuperabile senso della distribuzione dell'aria, misto ad una grande eleganza di gesto sempre nuovo. Il colore non è mai

troppo vivace, troppo variato: è sempre un accordo di tinte intorno alla tinta fondamentale, che è un bruno che va verso il marrone chiaro — il colore di cui fu maestro, — con qualche accenno di rosa pallido, di giallo dorato, e la pennellata è rapida, riassuntiva, sintetica — talvolta un po' filamentosa, — ma incisiva. Ma dove tenta il grande atteggiamento (negli apostoli), i difetti sono evidenti, il disegno delle figure è incerto, le figure stesse rattrappite in un gestire d'accademia, freddo e volgare il foggiare delle muscolature.

La fattura dei quadri della crociera è un po' diversa: il contorno un po' più risentito, la pennellata un po' più serrata, il colore più vivo, più lavorato: in qualcuno parrebbe evidente l'imitazione del Ribera, con tanta grandiosità v'è resa la figura di un Apostolo tra un ricco drappeggio di vesti su cui batte una luce che avviva i contorni e fa le pieghe taglienti un po' dure. Pure, com'è diverso il Giordano dagli altri artisti! Ecco sul lato destro due di questi apostoli eseguiti dal Solimena: più chiaroscuro e forse più disegno, ma come poco parlano a noi questi quadri nei bruni morti e nel rosso arsiccio e devastato dall'ombra!

Mediocri i quattro quadri nel fondo della crociera, bellissimo l'apostolo che fa riscontro a quello prima descritto, dall'altro lato della crociera: solenne maestà del santo dalla testa leonina e pensosa nella mossa grandiosa e piena di divinità. Caldo tono di giallo dorato del manto rotto d'ombre al centro, dove il ginocchio lo rialza e lo forma ad angolo; superbo biancore della stola che, a terra, si spezza in pieghe vive, segnate d'ombra; verdino

smorto della tunica; voluminosità del gran libro che il Santo ha in mano sotto cui s'addensa l'ombra trasparente che marca le rigonfiature della pergamena al dorso con lievi lucentezze fuggevoli. Pare un'opera d'insieme ed è ricca di particolari, un'opera bella e complessa in cui emergono le migliori doti dell'artista e quella semplice grandiosità che ci ricorda i solenni Profeti del Ribera nella chiesa della Certosa di San Martino.

Giungiamo così alle prime opere che il Giordano eseguì a fresco e in cui appare per la prima volta quella ispirazione ai modelli del Cortona, che i biografi affermano concordemente e che traluce tanto chiaramente nelle opere maggiori del nostro artista, quali son quelle di Firenze e di Madrid. Prima però di parlare della vôlta di S. Brigida (1678) e dei freschi di S. Gregorio Armeno (eseguiti certo prima del 1681), guardiamo a questa arte così detta decorativa che si va affermando; guardiamo a quel suo grande caratterizzatore, che è Pietro da Cortona.

La pittura decorativa sorgeva, oltre che per la necessità materiale di decorazione di grandi spazi, anche per la necessità di esprimere facilmente quel certo gioioso senso di vita, che la Rinascenza aveva infuso nei cuori: Raffaello, Veronese, Correggio, Giulio Romano sono i primi grandi decoratori del secolo XVI, e dopo di loro la pittura decorativa arresta il suo cammino innanzi agli spiriti puritani invadenti della Controriforma. "A Roma (scrive Marcel Reymond), nel secolo XVII, appunto con Pietro da Cortona, l'arte decorativa riappare da maestra per regnare d'allora in poi quasi esclusivamente nel

mondo durante due secoli. Pur restando cristiana, quest'arte non cerca di convincere ma di sedurre, e la decorazione che, fino allora, aveva avuto solo una parte secondaria, sembra diventar logicamente lo scopo principale dell'arte e la sua vera ragion d'essere ".

Pietro da Cortona fu, infatti, sopratutto un decoratore: non è possibile perciò cercare nella sua opera profondità, coerenza, semplicità, come sembra fare il Mengs quando prende a distinguere la composizione del Cortona e del Lanfranco da quella "espressiva" di Raffaello, affermando la superiorità di questa su quella perchè al Cortona e al Lanfranco " manca la principale e più essenziale parte della pittura, la verità ", e perchè essi " non interessano nè occupano l'animo degli spettatori e in qualunque assunto rappresentino le figure e i caratteri sono sempre gli stessi "; e quando affibbia loro il titolo di " pittori di macchine ". Pietro da Cortona segna, è vero, in un certo senso la scissione di quel che il Mengs chiamava " invenzione " dalla composizione e riempie gli spazi di figure " senza pensare se convengono o no alla storia"; ma egli era ancora un pittore di razza e un padroneggiatore delle grandi masse e aveva veramente, come enfaticamente dice Leone Pascoli, " il fuoco nelle mani, la veemenza nei colori, l'impeto nel pennello "; sopratutto poi un coloritore potente, d'un carattere unico nelle atmosfere chiare e assodate, nelle sue grandi figure perdute nei cieli, ad onta del suo chiaroscuro superficiale e delle carnagioni false e rossiccie.

La vôlta di Palazzo Barberini (1637-1639) presenta, infatti, tutti questi pregi e questi difetti: nella gran sala un po' fredda del palazzo secentesco la vôlta ha una

grandiosità sorprendente e una notevole magnificenza decorativa. Il Cortona divide la volta in scomparti, ma il suo spirito irrequieto e immaginoso ben presto li sfonda, li trasforma in modo che le divisioni appena si vedano. Le figure si slanciano colossali dall'uno all'altro degli scomparti, nuvole piovono a nasconderne le linee di delimitazione; le figure colossali, agitate, fortemente disegnate e colorite con potenza, hanno qualche cosa di michelangiolesco nello slancio e nella forma (lotta dei Titani); i colori, accesi o scuri, danno violenti effetti nelle ombre e negli scorci. L'allegoria non è vissuta freddamente, ma in modo intenso e tutto realistico, e l'azione si svolge in una linea grandiosa e priva di stonature e di contrasti troppo forti.

Ma il barocco è entrato ormai nella composizione come nella esecuzione: non linee perciò eccessivamente severe, ma varie e molto mosse, vesti svolazzanti e grandi pieghe e ornamentazioni eccessive. Gli scomparti sono segnati da una cornice riccamente adorna di decorazioni, che si abbandonano in grandi festoni, in colossali volute, con puttini e maschere; le figure sono grandi e concepite con audacia, ma — come sempre nel Cortona — v'è già in esse, con l'esagerazione dei modelli michelangioleschi, molta dose di scenografismo. Siamo alla decorazione e alla grande decorazione del Seicento; ma l'artista non ha ancora raggiunto la perfezione del colore, che le è necessaria, e invece i toni sono forti, densi, non degradanti ma opachi. Ma, se manca questa dote, a Pietro da Cortona non manca il disegno, anzi egli è un disegnatore colossale, di un'audacia che non avrà pari che nel suo

LA BARCA DI CARONTE

Partioolare degli affreschi del palazzo Riccardi

discepolo e continuatore, di cui non ha certo il senso dell'armonia e della concezione luminosa e chiara. Pure, nel fondo del quadro centrale, nelle figure che, più lontane in prospettiva, sovrastano alle figure simboliche, v' è già lo sforzo di quel tono chiaro luminoso che vedremo nel Giordano. È un tentativo e non altro, perchè il passaggio dai toni scuri ai chiari non è graduale ma violento; ma già in questa fusione di elemento cristiano e pagano, in questo avvivarsi dell' allegoria, in questo tentativo dal quadro alla decorazione è in germe l' arte di Luca Giordano. Attraverso l' anima chiarificatrice del Giordano, per mezzo di una visione così nuova del colore, la tecnica di Pietro da Cortona si libererà, nel discepolo, da quanto v'è in essa di torbido, di accademico, di eccessivamente audace e violento nell' esecuzione, si libererà dal michelangiolismo e diventerà gaia e luminosa e ridente.

Passando da Roma a Firenze, negli affreschi di Palazzo Pitti (1637-1641-1647), e più specialmente nella sala della Stufa, Pietro da Cortona si dimostra ancora più libero, elegante, ricco di colore. Nella sala di Marte egli ha già abbandonato ogni divisione in scomparti, e le figure si muovono liberamente sopra la grande cornice massiccia barocca che chiude la volta verso la parte inferiore. Pel cielo azzurro, ma segnato di nuvoli bianchi, le figure si muovono, precipitano in atteggiamenti forzati e acrobatici; cavalli bianchi annitrenti, (furono un motivo assai caro anche al Giordano) si lanciano al disopra delle nuvole, mentre giù scene di battaglie marine o terrestri danno modo all'artista di gettar sulla vôlta grandi triremi dorate e navi rostrate piene di combattenti furiosi. Le

composizioni sono grandi, chiare, piene di colore ma troppo corpulente; le figure hanno ancora del michelangiolesco, manca una vera armonia di toni come di disposizione di elementi decorativi.

Nelle quattro pitture laterali della sala della Stufa, rappresentanti le quattro età del mondo, Pietro da Cortona mostra invece una evidente superiorità di stile e di colore rispetto agli affreschi di palazzo Barberini e a quelli delle altre sale di questo palazzo. Le composizioni, brillanti, vivaci, ricche di grazia e di movimento, mostrano nell'artista una più simpatica sicurezza e una maggiore finezza d'espressione. Il colorito acceso delle carni è spesso temperato in rosa vivace; toni chiari e biondi e azzurri e verdini e grigioperla allietano di una gaia festa di luce le composizioni ariose, in cui si accennano paesaggi vaghi di alberi e di marine. I due affreschi ultimi dell'età del bronzo e del ferro mostrano ancora una evidente superiorità e per il colore più vario e meglio fuso e per le composizioni stesse più conformi allo spirito del pittore, cioè più agitate e mosse, in cui è dato libero sfogo al talento del gesto teatrale, nell'espressione risentita.

Ma il talento coloristico si afferma sempre vittoriosamente negli ondeggiamenti dei manti e delle vesti, nei chiarori luminosi e soleggiati del cielo azzurro con grandi nuvole biancastre. La pennellata non è perciò lunga e facile, ma piena di ritorni, di ritocchi, di ripassi nella ricerca dei piccoli piani luminosi e delle ombre velate delle pieghe. La luce scherza, spesso esageratamente, sui toni grigi, gialli, verdi, tagliente e biancastra, guizza come raggio di sole, s'abbatte abbagliante su piani di violetto chia-

ro, accende i già chiari. Non mai però crea ombre troppo forti e violente che possano nuocere o disarmonizzare l'organismo della composizione basata su questo perfetto accordo, su quasi una costante simmetria di toni forti e toni tenui. La luce è asservita così a scopi puramente coloristici, e, dove non esiste il tono, si afferma il colore come espressione di una libertà dello spirito decorativo. L'impressione perciò di questi affreschi, essendo esclusivamente di colore, è necessariamente solo decorativa. Alla vacuità dello spirito informatore dell'opera subentra fiacca e poco significativa l'allegoria, che serve di pretesto a richiami classici e a metter su nudi e putti e nobili architetture.

Accingendosi al lavoro della cupola di S. Brigida, Luca Giordano pensò dunque al Cortona e tentò di ispirarsi a quel modello; ma l'opera non riuscì che un mediocre e affollato concerto di Santi ed Angioli di color smorti, più nel gusto del Lanfranco che del Cortona, e non dà che una discreta prova dell'abilità giordanesca del porre le figure in piena aria, di comporle in meravigliosi effetti di sotto in su. Assai più prossimi al Cortona sono perciò i freschi chiari di S. Gregorio Armeno, anche freddi però e poco sentiti, non di molto superiori quindi a quelli che egli avrebbe più tardi eseguiti nella cupola della Cappella Corsini nella chiesa di S. Maria del Carmine in Firenze (Luca Iordanus faciebat 1682).

È questa una grande composizione rappresentante il Padre, il Figliuolo e lo Spirito Santo in mezzo agli angioli e ai beati, all'arrivo in paradiso di S. Andrea Cor-

sini. È grande ed affollatissima, ma uniforme e mancante di genialità nella concezione e di quella simpatica esecuzione che vedremo a palazzo Riccardi. Sono corpi privi di solidità muscolare, che affogano in quel colore indefinibile il quale dà la sovrabbondanza dei toni rosei giallicci, entro cui anche i celesti si perdono e i verdini scompaiono del tutto. Quale distanza separa qui il nostro artista dall'opera di palazzo Riccardi, sapientissima di passaggi dal più forte al più chiaro, qui dove manca l'aria e non è raggiunto nemmeno lo sfondato, dove le nuvole son grosse e pesanti come masse di lana cardata. Non che in alcuni particolari non riappaia il Giordano, sapiente avvivatore di tinte e felice costruttore di figure; ma non vi si vede ancora quel concepir facile e felice, quella perfetta conoscenza degli effetti d'insieme e quell' armonia coloristica, che altrove vedremo. Le figure del primo piano della vôlta vivono di una qualche vita, come le figure dei pennacchi, dove già si nota una maggiore vivacità di colorito; ma l' insieme, poco felice com' è, ci lascia freddi e insoddisfatti, senza nemmeno darci quel senso di ammirazione per l'audacia e la facilità, perchè la composizione appare faticosa e stentata.

Passiamo dunque a osservare quella che è la prima vera grande opera decorativa del Giordano, in cui le più salienti caratteristiche della sua miglior pittura posteriore appaiono. Nella sala di Palazzo Riccardi, che è del 1682, è già bello e formato, se non proprio perfetto, tutto il mondo pittorico del Giordano degli affreschi di Madrid e di S. Martino.

Quanto poco, anzi come nulla valgano le costruzioni

letterarie dei pittori nei quadri, e più ancora nelle grandi composizioni, dice magnificamente questo grande affresco del Giordano, in cui è impossibile trovare, per chi nol sappia, il filo conduttore delle scene che si seguono, o, per chi lo sappia, penetrarne intimamente il valore sino a che il significato letterario possa dare concomitanti impressioni pittoriche, cioè visive. È certo che come ora noi non riusciamo a penetrare tutto il significato morale o storico o allegorico dell'opera, così pure lo stesso Giordano non vi penetrò assai più che noi, fermandosi invece ad afferrarne l'idea solo come pretesto di tante singole composizioni mitologiche a lui più note ed usuali, solo forse ancora come pretesto a una larga composizione in cui sbizzarrire il proprio spirito mobile e superficiale in un vivace sfoggio di tinte e di mezzi toni, in un movimento audace e libero da freni di composizione che il quadro impone, in uno sfoggio di abilità di disegnatore a cui nulla pare impossibile, in un riassunto insomma di tutte le sue diverse e caratteristiche attitudini. Tutte le sue caratteristiche sono in questo affresco, come vedremo, se se ne eccettui quella della solita imitazione e delle solite reminiscenze, che son qui tanto bene dissimulate da non apparirvi punto.

Una imitazione — e sostanziale — si nota però a prima vista, non tanto, s'intende, nei singoli gruppi, quanto nella composizione generale, nell'uso dei toni chiari e vivi, nel movimento e nell'audacia del disegno: quella di Pietro da Cortona. A Pietro da Cortona si riattacca, infatti, Luca Giordano in questi affreschi, e agli affreschi della stanza della Stufa egli si è direttamente ispirato, abbandonando

partizioni di vôlta e riquadri o altri ornati, rendendo, se pur è possibile, il colore più fluido, giocando più liberamente con la luce, anzi troppo spesso con capricciosità e leggerezza, a cui non giunge nemmeno il modello, educato com' era a scuola più severa.

Ma Luca Giordano non soffre vincoli e leggi di scuola ed è qui un suo merito, o forse anche un difetto. Dotato di qualità eccezionali come facile e rapido ideatore di quadri, egli deve aver concepito d'un tratto, senza sostanziali pentimenti, le sue figure e le ha eseguite appunto senza pentimenti, tanto che la sua pittura fresca e di toni chiari e trasparenti pare eseguita come all'acquerello, sicchè mai vi si trovano doppiezze e sordità di toni, ma sempre una mirabile trasparenza e leggerezza. I chiari abbondano infatti in tutto l'affresco, e vi sono trattati con abilità superiore; se se ne eccettuino le non frequentissime macchie di azzurro oltremare bruno scuro e rosso vivo, distribuite con simmetrico senso di compensazione rispetto ai chiari, si può dire che tutti i toni vanno dal bianco al rosa vivo con larghe soste di verde tenero nel paesaggio (che ricorda un po' Micco Spadaro), e al celeste chiaro in tutte le sue gradazioni nel cielo e negli sfondi.

Per raggiungere tale grado di luminosità intensa in tutte le parti dell'opera, e per raggiungere lo scopo di avere un cielo non esageratamente chiaro, non discordante dal resto della composizione, il nostro pittore abbandona per partito preso ogni studio di grandi ombre, trascura i passaggi, si serve a suo capriccio della luce, abbandona la ricerca di una sorgente luminosa non solo per tutta la composizione, ma anche per i singoli gruppi e le singole figure, ed è co-

stretto perciò a dar risalto ai fondi e ai secondi piani con toni chiarissimi, che finisce poi col fondere con le tonalità chiare del cielo. Nè vale a giustificare questo incondizionato abbandono delle fonti luminose ripeterle da quelle del gruppo centrale, a cui dovrebbero convergere come ad un centro ideale le varie composizioni. Come non c'è unità di disegno, così sarebbe cosa vana ricercare unità di luci e d'ombre: la luce c'è, ma come distribuita vedremo or ora, fatta schiava delle necessità degli effetti del pittore, resa serva dei suoi giochi ed acrobatismi luminosi, del suo capriccio e della sua volontà di meravigliare con i cangianti delle vesti e col suo scenografismo di nuvole attraversate dal sole.

Nuoce (è necessario dirlo prima d'ogni altra cosa) nuoce a questo dipinto l'eccessivo affollamento delle figure, che raggiunge in alcuni punti il groviglio più strano: uomini, donne, animali, fanciulli, uccelli, putti alati e alati genii e demonietti ghignanti, figure di vecchi meditanti dalle lunghe barbe bianche e giovani donne procaci dalle nudità luminose, cocchi alati e carri marini, l'antro dell'eternità e l'Erebo con la barca dei defunti e Minosse che latra; il ratto di Proserpina, l'allegoria del Commercio: figure grandi e piccole, vedute di fronte, di scorcio, luminose o cupe e rossastre, confuso mondo di figure in un moto di cui non s'intravede lo scopo, in una agitazione alle volte melodrammatica e teatrale, allegoria non rivissuta, che resta cosa morta.

Come ricercare in una tale opera il mondo dell'artista, come giungere a comprendere gli stati d'animo di lui

di fronte a questo o a quel soggetto, se non esclusivamente da un punto di vista pittorico?

La vuotaggine morale dei Pietro da Cortona e dei Luca Giordano appare evidente in questo rifugiarsi nell'allegorico, in questo assoggettarsi a rifar pittoricamente soggetti pensati da altri e da altri laboriosamente desunti dai polverosi libri della mitologia, in questo annullamento della propria personalità di artista, che sente il soggetto e lo rivive e lo traduce non nella materialità brutale, ma in un'espressione propria ed elaborata.

Ma che cosa era mai, che cosa è mai per il pittore il soggetto se non un pretesto? un pretesto per una bella ricerca di colore, per un accordo di tinte, per l'effetto di uno scorcio, per la messa in valore di una data luce; un pretesto per far rivivere in un nudo caldo e voluttuoso, come fa Tiziano, o in una femminilità casta e sognante, come fa Giorgione, il proprio ideale di bellezza, vagheggiata attraverso il sogno o attraverso la ricerca della realtà? Per Luca Giordano, il ratto di Proserpina, la morte di Adone, il trionfo di Bacco non significano altro che ricerca di colore e di forma, con un completo disinteresse pel resto. La sua sensibilità si arresta al colorismo e rivivere l'opera non lo interessa. Parrebbe il massimo desiderabile per un artista quest'unica ricerca di colore e di forma, e non è forse se non l'intimo divario che corre tra la vera pittura e la decorazione. Poichè il soggetto non gli dice nulla, l'artista necessariamente non si volge a cercar altro che toni e tinte, e come tali tratta le figure senza badar molto a quella che nel cinquecento era intesa come espressione. Dovunque c'è un po' di spa-

zio, egli caccia una donna, una qualsiasi figura di scorcio, sia pure un animale, non sforzandosi di dar loro vita se non come colore.

Ne consegue che voler considerare quest' opera da un punto di vista umano, drammatico, di realtà, è un assurdo, come non meno fuor di luogo potrebbe essere indugiar troppo sulla forza del disegno, tanto da noi stesso altrove decantata. Non che il Giordano non sia, come abbiamo già detto, un disegnatore felice e sicuro; ma qui è evidente che l' artista, preso da un altra preoccupazione che da quella del disegno, l' ha un po' lasciato da parte, è passato volentieri sopra le sue leggi, cioè, insomma, non ha raggiunto sempre quella perfezione, che non gli sarebbe costato molto raggiungere anche questa volta se avesse voluto, e se la rapidità e vastità del lavoro o un vero interesse ve lo avessero indotto. Ma, evidentemente, Luca Giordano, mettendosi a un tal lavoro, non ha avuto in mente che l' effetto decorativo da ricercare; tutta la sua abilità di disegnatore si è così esaurita nella ricerca coloristica.

Se si guarda per la prima volta il soffitto di questa sala ricca d'oro e di decorazioni nel gusto del seicento, non si riesce a fermar l'occhio su nessuna parte di esso e lo sguardo corre libero e compiaciuto da un capo all' altro senza incontrar nessuno intoppo che lo fermi. Ciò accade perchè dappertutto è tal vaghezza e leggerezza di tinte, dappertutto tale smagliante leggiadria di colori, tale equilibrio, che l' occhio non percepisce subito che questo complesso di pregi. Ma a mano a mano che ci si ferma a veder meglio un particolare, cominciano ad ap-

parire così i pregi più intimi come i difetti, che nel primo momento ci erano restati occulti. Incominciando dai difetti, osserveremo questi toni azzurri, vivi, duri e convenzionali, stridenti fortemente col dorato delle tinte lievi; osserveremo, verso il mezzo della volta, il gruppo della Notte, che si raccoglie sotto un velo azzurro scuro tempestato di stelle d'oro, il quale, se riesce a dare un certo senso del voluminoso e del concavo, non si libera da una rigidità plumbea, sì che il manto finisce col parere una callotta metallica, recisamente tagliata alla estremità, priva di vita, dove il colore s'appesantisce ed invano l'artista v'accende un chiarore di luce tagliente a tentare l'effetto del vaporoso. Osserveremo l'azzurro vivo del manto di Proserpina, vago ma freddo, senza richiami e consenso di tinte, tra il chiarore delle carni della dea e il rosso acceso delle braccia e delle gambe muscolose del brutale rapitore: duro e inerte colore, cui pure si tenta dar vita con qualche sovrapposizione di pennellata chiara. Osserviamo qua e là rossi un po' convenzionali, spiattellati alla svelta con pennellate facili e larghe, marroni scuri di vesti piene di pieghe carbonose, certi gialletti chiari, certi altri azzurri, certe vesti cangianti senza ragione dal roseo all'azzurrino o dal marrone chiaro all'azzurro tenero... A che, dunque, parlare sistematicamente di tanto colore gettato alla leggiera, falso e superficiale, o capricciosamente voluto; a che una disamina minuta di un'opera fatta di getto con la visuale dell'insieme?

Notiamo, invece, la varietà di toni dai bruni del primo piano alle tinte vaporose dello sfondo; fermiamoci ammirati innanzi a questo cielo azzurro, in cui errano

grandi nuvole d'oro o brune o cilestrino-pallide con una tendenza al viola; dove non v'è un pezzo di colore che non sia veramente vissuto e pieno di amorosa cura; dove l'aria si muove libera, donde il sole pare davvero irrompere attraverso i larghi squarci luminosi del fondo. Vediamo come leggermente si muovono questi corpi per l'aria e quanta gioia di luce v'è per questi chiarori gialli o viola o grigio-perla. Si è mai giunti a tanta facilità di messa in iscena illusionistica di cieli più chiari e più profondi, in cui, nella lontananza, tra i chiarori gialli rosei, appare cinconfuso dalle Ore, ammantate di veli delicatissimi, il carro del Sole, tirato da quattro bianchi cavalli dal musello roseo e palpitante, chiarore di latte o di spuma di mare? Come appare fredda ed accademica l'Aurora di Guido Reni, al paragone di questo prodigioso maestro, nel rendere una tale quasi incorporeità di colore, nel portar quasi all'esasperazione toni tanto chiari e, non ostante ciò, costruire scene leggiere come nuvole e comporre tanta armonia e tanta vita!

Vediamo, d'altra parte, una nuova scena, in cui il giallo d'oro del carro emerge appena soffocato da un gruppo di nuvole bianco-turchinicce, s'attutisce nel biondo dei due vitelli dal volto placido su cui la luce scherzando forma chiarori perlacei, che s'avvivano pel collo e sul viso, s'adombrano nelle orecchie e sul muso piatto nericcio. Quanta festa in questo azzurro, su cui si spande lieve lieve una nuvolaglia, come una cortina, mentre laggiù, preceduta da Amorini, Venere corre sulle nubi col carro leggiero tirato dai pavoni! Quanta vita ancora in questo cielo, dove l'artista può svariar la sua fantasia liberamente; quanto gelo, invece, in questo gruppo centrale,

dove l'allegoria si solidifica e appare goffa, prendendo una corporeità così volgare da soffocar persino l'abilità dell'artista nel metter le figure in piena aria e le schiaccia contro il soffitto.

Dal cielo, venendo ad osservare la bizzarra coreografica composizione dei primi piani, le figure assumono una assai maggiore evidenza, una maggiore solidità nelle tinte più forti e nei toni più scuri, non una minore varietà però di luce e di colore; e se è vero che la grossolanità di certe figurazioni allegoriche resta alle volte in un autentico accademico di pose e di gesto, è vero altresì che quasi sempre l'artista, col potere della sua fantasia che trasforma la realtà delle scene in una immediata visione colorifica, riesce a crear certe scene di puro sogno, di una incomparabile bellezza e serenità.

Potenza di una immaginazione, per cui la realtà non riesce a dare altro che lo spunto fantastico che non sa suggerire altro che impressioni di colore; per cui volume, peso, profondità sono incognite mai tentate, che qui non danno desiderio di ricerca. Dov'è il luminismo dei quadri alla Ribera; dove la viva colorazione del Veronese, così armonica nella sua realtà; dove la composizione chiara e piena d'equilibrio di Raffaello?

L'artista si mostra qui in tutta la sua ricca personalità e nella sua più vivace originalità e, abbandonato ogni modello, dà libero campo alla sua prodigiosa fantasia. Ecco infatti, in fondo alla sala, l'antro dell'Eternità, simboleggiata da un enorme serpente che ha in bocca la propria coda; antro di cartonaccio dipinto con colori chiari, dal bianco sporco al gialletto nei piani illuminati, negli

scuri del concavo leggermente volto al viola pallidissimo. In fondo sta il Tempo con le ali aperte, e dietro di lui s' intravede un po' d'azzurro di cielo. Le sue membra hanno l'istessa intensità cromatica delle finte rocce; ma, al primo piano, le figure vivono di una più reale vita e l' artista vi tenta assai più serie ricerche, come ad esempio nella grande figura che porge alle Parche il vello bianco luminoso. È una figura grande, la cui testa bifronte s' attacca su un robusto collo sanguigno al corpo che sotto l' ampio manto indoviniamo muscoloso e forte, che immaginiamo tale dal gesto del braccio, semplice ma pieno di vita e di movimento. È vestito di una tunica verde dorata, fresca e morbida, chiara, che la luce, piovendole sovra, segna d'ombre nere nelle pieghe. Un gran manto ricchissimo gli cade giù dalla spalla sinistra e gli si abbandona dietro le spalle, sgargiando in un argentino di pelliccia, piegando ad angolo all'altezza della coscia; trattenuto com' è alla cintola, si allarga quasi broccato tutt'ombre sul davanti, illuminato al ginocchio e alla gamba nell'atto del fare il passo.

Quale eleganza tizianesca in questo amoroso trattar della veste a ricami d' oro; quale armoniosa teoria di mezze tinte ed ombre sfumanti, che aleggiano pianamente per le pieghe senza angoli acuti e rigidi; quanta vita in questo corpo che, senza metter in mostra i muscoli, dà viva immagine di movimento e d' una regalità piena di dignitosa espressione! Innanzi a lui il gruppo delle Parche, giovani e gaie come quelle che, lungi dall' essere attristate dal loro tremendo lavoro, godono della loro bellezza, della gaiezza di quel che le circonda, filano, ma

il loro gesto non ha fierezza, sì piuttosto l'eleganza di chi si accinge ad adornarsi. Come è vera e piena di vita, ad esempio, la prima figura, che ha già una certa eleganza civettuola settecento ed è curata nella pettinatura castana dorata, e così leggiadra nella veste gialletta, su cui il modellato è segnato di piani d'ombra lievi e trasparenti, con cui fa vivo contrasto l'azzurro dal manto che la circonda.

Ecco, poco distanti, due figure di donne, l'una la Fortuna, l'altra forse la Natura, alla quale dal seno pieno sgorga latte in zampillo candido, dove potresti notar disegno non perfetto, ma che nel suo roseo perlaceo ha tanta realtà di carne giovane e soda, e offre una visione così lieta e gaia della femminilità, priva d'astrazione e di simbolo. Braccia sfumate e grassocce, su cui la luce rimbalza come su uno specchio, affondandosi solo nelle lievi fossette del gomito, all'attacco della spalla; senso profondo della vita e del movimento, sforzo continuo di rendere il moto in atto, di rendere della bellezza il senso decorativo e dell'esteriorità, come cioè appare alla superficie e non drammaticamente. Dalla gaiezza si passa, senza elevarsi di tono o cercar maggiori profondità, al tragico e all'orrido, che l'anima dell'artista non sente e che perciò rende anche solo come movimento. Ecco la barca col rossigno Caronte, su cui l'anime si gettano in un tragico affanno, mentre sovr'esse la livida Morte alza la falce dentata, tremenda nel corpo e nel volto devastato, scheletrica nelle braccia scarnissime; dall'altra parte, le Furie rabbiose e Minosse latrante. Gesto, movimento violento, toni di fiamma o liquidi, non tremenda terribilità paurosa, non

dramma vivo e profondo. Ma il senso del colore non abbandona l'artista ed egli vive il dramma appunto nel colore: rivive la terribilità dell'inferno nel colore del fiume che scorre bruno sul davanti, più chiaro verso il fondo, roseo nelle tenebre della grotta di Vulcano, ove veggonsi, abbozzi di figure, i Titani al maglio; la rivive nel bruno scuro della barca aguzza, rivive i miti di Prometeo, le torture dell'inferno in un ambiente di puro lirismo coloristico ch'egli foggia tra una nuvolaglia bigia o rosa, cui dà la corporeità di un solido con aguzzi angoli di colore vivo su ombre segnate a sbalzo, nell'istesso modo con cui costruisce la grotta di Vulcano.

Dalla realtà vissuta nel sogno, alla realtà come l'artista l'ha vista: Plutone ha rapito Proserpina, l'ha fresca e palpitante tra le braccia, e le Ninfe spaurite levano le strida, dogliose dalla perdita fatta, effondono questo loro dolore in gran teatralità di braccia che imprecano al cielo e volti che il terrore, lo stupore, il cordoglio contraggono accademicamente. Ma la realtà del paesaggio vive di vita più intensa accanto a questa accademia di sentimento, s' afferma non tanto nel cesto dei fiori vivi sparsi a terra, quanto nel paesaggio che già s' intravede, nella scena pronta a slargarsi più appresso.

Fresca natura, un po' falsa nel colore delle piante, ma vera e piena di fascino nelle montagne azzurrine, che si stendono mollemente sbianchendo sotto la luce che piove attraverso le nuvole; semplice e grandiosa visione della natura, con un delizioso lontanare di campi fruttuosi su cui spunta una piccola torre già avvolta d'ombra, visione campestre e industriosa della vita; grandiosità di questo

scultoreo gruppo di buoi all'aratro, piantati solidamente, forti e lieti del loro lavoro, e di questo leggiadro gruppo di seminatrici dal gesto semplice e quasi sacro!

Dopo l'esame della volta della galleria Riccardi, ogni altra opera del Giordano parrà necessariamente povera e fredda. Povero e freddo pare infatti l'affresco che nel 1684 i PP. del S. Oratorio dei Gerolomini gli vollero commettere per la porta maggiore della loro chiesa, che pur è opera, se non proprio ispirata, almeno condotta sapientemente con forza architettonica di costruzione e molte buone qualità di dettaglio; mediocri appaiono i freschi e i quadri di Montecassino, mediocrissimo il grande *S. Francesco Saverio* veronesiano del Museo, nel quale, come ben dice il De Rinaldis, pare che il Giordano abbia voluto introdurre la tecnica dell'affresco.

Felice sosta nella mediocrità delle tele parrà il *Martirio di S. Pietro* dell'Accademia di Venezia (L. Giordano F. 1692), che è una grande composizione della maniera dorata, ma con intensa vita di chiaroscuro e formidabile potenza di linea, che ricorda il quadro della Corsini, ma pittoricamente è questo superiore. Anche in esso potenti effetti di luce; ma la disposizione del quadro è ben diversamente audace. Solo il corpo del Santo è, sebbene disegnato accuratamente, è un po' freddo, e manca di una vera tragica violenza di realismo. L'opera cade nei piani secondari, dove le forme si appiattiscono e sfumano; ma buona, forte, vigorosa è la figura del soldato, che innalza la croce, e potenti gli scorci di quelli che tirano le funi.

Ci resterebbe ora a parlare delle opere a fresco con-

dotte a Madrid; e sopra esse ci fermeremmo a lungo se non fosse necessario per esse ripetere su per giù quanto abbiamo già detto a proposito della Galleria Riccardi. All'Escuriale e al Buen Retiro è sempre lo stesso pittore, un Giordano però più perfezionato ed abile, reso scaltro da una pratica e da un continuo lavoro d' affresco ch' egli trattava ormai, dice il Velasco, con una maniera " lavorata, impastata e unita come l'olio ". Delle tele del Museo del Prado non v'è alcuna che aggiunga realmente e porti nuovi elementi capaci di modificare il nostro giudizio.

Ma, tornato a Napoli, Luca Giordano potè nella vôlta del Tesoro di San Martino, segnare senza sforzo la massima sua opera, il suo capolavoro.

Luca Giordano si mise al lavoro. Era vecchio, forse stanco, certo non il Giordano d'una volta, di dieci anni prima a cui non avevan fatto spavento le nude vôlte dell'Escuriale e i molti metri quadrati da affrescare nel Buen Retiro e nel Casón. Era ancora tenace e la mano l'aveva ancora svelta e piena di foga, abituata com' egli l'aveva per mezzo secolo a correre, a non fermarsi, a non fiaccarsi. La mano era sempre quella, quella che doveva — secondo dice la curiosa leggenda — conservarsi intatta nella tomba, impregnata com'era tutta degli oli delle tinte con cui aveva ogni giorno per tanti anni trattato.

La sacra ròcca dell'arte napoletana, che certo l'aveva tante volte tentato e a cui non aveva dato ancora nessuna sua grande espressione d'arte, la sacra raccolta della scuola di tanti grandi maestri, che egli aveva ammirati e venerati — Ribera, Stanzioni, Caravaggio, Caracciolo, Vero-

nese, — lo spingeva all'ultima opera che, insieme coi nomi di quei grandi, affidasse il suo alla posterità. Gli altri erano scomparsi: egli solo restava vecchio tra i giovani, grandissimo sempre tra la turba dei novellini, a cui egli stesso avea spianata la via, a cui aveva insegnato la libertà, se non proprio la licenza, a cui aveva mostrato che non esiste scuola, regola, maestro, legge, che l'arte è libera per il genio che non soffre vincoli.

E certo dovettero essere per il vecchio artista giorni indimenticabili quelli che trascorse nella Certosa, aperta al sole e al vento, accanto alle ombre dei grandi scomparsi, alle opere di cui egli aveva potuto comprendere tutte le più segrete bellezze. La morte gli era sopra; e pure c'è ancora tanta freschezza e tanta vita nell' opera che resiste al tempo che fu fatta. Fu opera anzitutto di gaiezza, non di meditazione; opera di piena gioia del colore, unica nella Certosa stessa, dove le altre opere hanno tutto un carattere di meditazione e di raccoglimento. Il disegno, il colore, la composizione, l'armonia di queste tinte fluenti, di queste infinite gradazioni di colore tenue, trasparente, senza grossezze, queste soavi tinte calde, questi rosa stemperati nell' azzurro pallido dell' aria, questi bianchi nivei appannati nell'ombra da velature cilestrine, quell'istesso azzurro vivo ch'egli predilesse distribuito simmetricamente, queste variazioni di marrone fino al giallo d'oro, questi verdini chiari di un paesaggio di sogno, questa sinfonia enorme di luce, questo meraviglioso costruire nel *plein air* senza sforzo, anzi ardito, facile, disinvolto, tante diverse qualità, dietro cui invano si sarebbe poi corso dai suoi sedicenti discepoli, denotano l' artista

della maturità, a cui nulla è ascoso della tecnica del colore e del disegno, nulla delle astuzie del trattamento di questi colori tenui e dei loro rapporti.

Così Luca Giordano compone, in quest' opera, la sua vera fisonomia e dice di sè stesso l'ultima parola, atteggia la sua fisonomia alla v e r a fisonomia, si mostra intero senza infingimenti e giuochi di imitazione. È il Giordano che non soffre vincoli, e la cui composizione, nell'apparenza sbrigliata e licenziosa, è invece soda e potente sotto l'apparente tenuità della ricerca. È il Giordano della Galleria Riccardi e dell'Escurial, ma ancora più raffinato e sapiente, se è possibile.

Guardiamo questi cavalli che s'impennano, che cadono, che fuggono nel sole col nasello fremente: vera immagine dell'arte del Giordano, quel cavallo che fugge niveo, portando un cavaliere che spiega al vento una bandiera di un verde tenue di erba di prato, chi l'avrebbe raggiunto? Meraviglioso senso della lontananza di questa *féerie* di colori: paese mai visto oltre la staccionaia che taglia il primo piano, su cui s'addensano schiere di combattenti che si confondono con la nuvolaglia del cielo, cavalieri di una fantastica battaglia.

Su nel cielo, tra i cerchi angelici, in una fantastica luce, s'attende la Vergine trionfatrice: Giuditta. Reca la testa dell'ucciso tiranno e si avanza fiera nella gloria del trionfo che l'attende, mentre attorno a lei si combatte la santa guerra e sul fondo appare la cerchia delle mura della città salvata. Capriccioso mondo di cadaveri dalle muscolature accese come se il sangue vi corresse ancora dentro vivificatore, o pallide membra come già in preda

alla dissoluzione, figure tutte poco solide, ma ricche di movimento e di vita esteriore, cavalli cenerognoli quasi trasparenti come cristalli, rocce solide come spuma di mare... Pure v'è tanta luce, tanto azzurro, tanta ricchezza di tinta e si vede così chiaro che non è una battaglia sul serio!; quei cavalli che s'impennano e precipitano l'uno addosso all'altro non si faranno male, quelle spade così scintillanti non uccideranno, quel sangue che scorre dalle ferite non è che colore dello scodellino del pittore.

Com'è, dunque, che questa pittura vi affascina sì che non ci si stanca mai di guardarla? Essa è quasi la pittura stessa, la legge ultima cioè dell'armonia, sia pure spogliata di una solida umanità; è l'espressione di un intimo stato di animo di gioia, di pienezza di vita, di occhi pieni di luce e di sole. Non domandate all'artista più di quello ch'egli ha voluto fare, non chiedete sole a chi ha l'anima triste, e non ombra e tenebre a chi vive lieto della luce e della vita!

Per tutta la lunga vita dell'artefice laborioso abbiamo potuto notare quasi la lotta tra le due capitali tendenze: il colore e la costruzione moderna del quadro. Il vecchio artista ritenta quello già tentato da giovane; tenta, lavora anzi a lungo per ogni via, ma non riesce mai a intendere men che superficialmente il valore delle nuove tendenze. Ribera? Ecco quadri tagliati da piani luminosi con chiarori forti su toni scuri. Caravaggio, Mattia Preti? Ecco chiaroscuri densi e forme decise ricalcate su quei modelli, ripensate originalmente, eseguite con bravura. Egli segue la moda, imita, asservisce la sua spon-

taneità e la sua originalità ad un vile commercio: e perciò è freddo, privo di sentimento e di sincerità realistica. Rinunzia malvolentieri al colore, ai suoi azzurri, ai suoi rosa, e talvolta ecco che riappaiono stonature vive in quadri di diversa ricerca. Il colore!... Il secolo volge alla fine della sua vita e il vecchio artista si sente forse morire.

Finalmente, l'istinto si riafferma in lui più forte d'ogni cosa: la sua ricca fantasia trionfa nell'affresco, in un coro di vivi colori, atomi colorati, vibrazioni piene di luce e intensamente vissute. E l'artista, sull'orlo della tomba, compie il suo estremo lavoro, che è la conclusione della lotta: compie la vôlta del Tesoro.

Luca Giordano moriva affermando sopra ogni dubbio la tradizione secolare della linea, del movimento, del colore: si compieva in tal modo in lui un grande ciclo pittorico, che non avrebbe avuto mai altro più grande rappresentante. Si giunge così al fastigio dell'arte decorativa, oltre il quale non si sarebbe mai arrivato; si chiude cioè, con questo affresco e con la vita di Luca Giordano, tutta un'epoca, e tutto un indirizzo ha qui la sua massima espressione. La parabola ascendente dell'arte decorativa finisce con lui. Si potrà andare per via diversa, non oltre questa via.

Ziel: Objektive Kunstkritik, d. h. unabhängig v. d. absoluten Geschmacksurteil. Also: Entwicklg. d. Kunstformen. Nun diese nicht Ausdruck d. Seele derselben? Da diese ewig gleich sind, d. Kunst in Theorie (B. Croce) d. Wert d. Kunst (Relativität d. Urteil)

III.

VALORE STORICO E " LIRICO " DELL' ARTE DI LUCA GIORDANO.

Potrebbe sembrare, da quanto abbiamo detto al principio di questo lavoro, che una critica che abbia speranza di raggiungere un certo valore assoluto, tale, cioè, che su di essa non influisca perniciosamente la nostra attuale sensibilità, le nostre tendenze varie e capricciose alle volte, mutantisi col mutare dell'indirizzo spirituale dei nostri tempi e delle correnti sentimentali e intellettuali entro cui ci siamo formati o che abbiamo attraversate e superate e che costituiscono quasi tappe della nostra esistenza interiore, della nostra capacità conoscitiva; potrebbe sembrare, dico, che questa critica o, meglio, questa storia dello sviluppo delle forme artistiche da noi vagheggiata e perseguita, escluda a priori nell' opera d'arte quell'elemento lirico, che, secondo alcuni, è l'espressione ultima dell'arte stessa, il suo valore supremo, immortale, rintracciabile in qualsiasi momento, elemento vitale dell' arte che non muta, ma è sempre intuizione pura e pura espressione di una stessa umanità, di una sempre identica realtà. Saffo e Leopardi, Giotto e Mi-

chelangelo — dicono critici ed esteti, — come quelli la cui arte ha raggiunto questa decantata liricità, escono dal tempo in cui vissero e operarono, e salgono su quel Parnaso della vera arte, in cui non è lecito stabilir confronti, tentare avvicinamenti, parlare di epoche e di scuole, fare insomma della critica storica: la liricità confonde e accomuna i veri artisti, la liricità assicura loro l' immortalità, la liricità, infine, li mette al riparo degli studiosi del così detto progresso e porta l'opera d'arte in un campo, che è fuori del tempo e dello spazio.

Che cos' è, infatti, l'elemento vitale dell' opera d'arte? " Ciò che piace e si cerca nell'arte (dice il Croce), ciò che ci fa balzare il cuore e ci rapisce d'ammirazione è la vita, il movimento, la commozione, il calore, il sentimento dell'artista; questo soltanto ci dà il criterio supremo per distinguere le opere d' arte vera da quelle di arte falsa, le indovinate da quelle sbagliate... A un artista non si domanda che istruisca su fatti reali e su pensieri, o che faccia stupire per la ricchezza della sua immaginazione; ma che abbia una personalità al contatto della quale l'anima dell'uditore o dello spettatore possa riscaldarsi... ". L'elemento vitale dell' opera d'arte è, insomma, l'umanità, anzi l' uomo, la sua passionalità, i suoi stati d' animo, e, come tutto questo non cangia per variare di secoli, perchè l'uomo è stato sempre uomo, così l'arte, che ne è l' intuizione pura, determina in sè stessa quel carattere lirico che la differenzia da ogni altra manifestazione della attività dello spirito e che nello stesso tempo la fa superiore al tempo e allo spazio, ne la pone fuori, le costituisce attorno una sua speciale aura di divinità.

Come sarà possibile, dunque, immergere questa opera d'arte, cioè questa sua liricità, nel caos delle forme onde nacque; come sarà possibile costringerla al contatto di quanto v' è di logico, necessario, inesorabile nella storia?

Cominciamo col domandarci, anzitutto, se v'è realmente una umanità, una passionalità, una realtà costante, che, cioè, sfugge all'affinamento, ai rivolgimenti, ai ritorni, ai progressi e ai regressi (e regresso è spesso anche progresso), a cui vediamo soggetta la storia della civiltà. Cominciamo col chiederci se esiste fuori di noi una realtà che è stata sempre o sarà sempre quella realtà e non un'altra realtà, o se questa realtà invece, come un prodotto tutto nostro, una nostra costruzione, una nostra oggettivazione all' esterno, non è invece la più mutevole realtà di questo mondo, una realtà capricciosa, capace di metamorfosi come quella a cui l'arte dà vita giorno per giorno, pensandola, costruendola per poi distruggerla e farne una nuova. Se liricità è dunque intuizione di una realtà in via di trasformazione, è ovvio che essa è determinabile storicamente e non fuori della storia, cioè riferendola al mondo poetico e reale di cui essa è stata l'espressione. Identificando perciò perfettamente liricità ed espressione artistica, noi affermiamo (e in ciò d'accordo col Croce) nel campo della critica d'arte ancora una volta la necessità della storia. Se, dunque, anche a noi è possibile parlare di liricità, perchè non fermarci prima a discuterne un po', ed osservarne l'essenza nella grande opera d'arte e nella piccola opera d'arte, nell'artista nato come in quello che non conseguirà il capolavoro?

Il carattere lirico di un'opera d'arte, cioè l'espressione

di una pura intuizione artistica, non è infatti solo dei grandi artisti innanzi a cui la realtà passa creata continuamente dalla loro fantasia, ma anche dell'artista meno riccamente dotato. In effetti, all'intuizione pura si mischiano continuamente elementi eterogenei, non rivissuti, espressioni mancate o impure: una felice intuizione di un artista brilla alle volte fulgida e bella in un mondo informe come un brillante incastonato in un anello di similoro. Pochi artisti hanno potuto in ogni loro opera d'arte o in tutta un'opera d'arte raggiungere quel puro lirismo che dà il capolavoro. La liricità è perciò quasi sempre un elemento frammentario, e come certi metalli preziosi si trova per dippiù in piccole quantità, in filoni, commista a tutta la storia delle immagini volgari, usuali, stantie. Di fronte a pochi fortunati (miliardari dell' arte), che riescono a trasfondere in abbondanza la liricità nelle loro opere, a materiarnela tutta sicchè essa brilli come di gemme innumerevoli, altri invece non la raggiungono se non di rado, a stento, a volte all' impensata, quando meno la ricercano; alcuni riescono alla grande opera d' arte, altri a piccole brevi espressioni d'arte. Mentre Giorgione compone la serena bellezza del suo *Concerto*, piccoli artisti tormentati gridano invano il loro " Arréstati " all' attimo fuggente della loro ispirazione; mentre Michelangelo, come dotato di un sovrannaturale potere di fantasia, lavora alla Sistina, cento altri artisti non riescono se non a un piccolo quadro, a un disegno, a un bozzetto nell'opera grande smarriscono l' ispirazione iniziale nello sforzo di accrescerla, modificarla, adattarla alle diverse esigenze. Quante volte un artista, innanzi alla sua opera finita, non è costretto a riconoscere che

essa è ben diversa da come l'aveva pensata o da come l'aveva fissata in un disegno, in una macchia; quante volte non è tornato, dopo varie prove infruttuose, al bozzetto iniziale, tentando di trasfondere nell'opera la vita di quel suo abbozzo; quante volte non ha egli rinunziato al quadro, quante volte noi non rinunziamo al quadro, fermando la nostra ammirazione alla sapiente composizione di un piccolo accenno, pieno di vita, di calore, di sincerità?

Il bozzetto o la macchia è in tal caso come l'idea pittorica, la pura intuizione, l'immediata resa di uno stato d'animo. È, come diceva Vittorio Imbriani, " l'effetto primo e caratteristico che s'imprime nell'occhio dell'artista, sia che percepisca questo o quello con la fantasia e la memoria. È il saliente, il caratteristico nello effetto di luce..... "; è il primo accordo fondamentale ed organico, un accordo di luce di ombre, di toni, il *sine qua non* del quadro.

" Quante volte (si domanda l'Imbriani) quante volte i bozzetti di un quadro non sono, artisticamente parlando, di gran lunga superiori al quadro medesimo eseguito, forbito e perfetto? " Ma (aggiunge) accade sempre che " il primo getto di qualunque opera d'arte sia più potente rivelatore dell'artista e del suo pensiero che non il lavoro limato e compiuto; l'incorrettezza medesima per cui nella prima manifestazione di un'impressione potente si trasmoda nell'esagerare il caratteristico di essa, aggiunge efficacia alla manifestazione. L'esecuzione inforsa quella prima robusta percezione; l'attendere genera spesso confusione. La macchia è tutta quanta dell'artista: è il modo suo proprio d'afferrar quel bello che si propone, è la

parte subbiettiva del quadro; mentre invece l'esecuzione è la parte obbiettiva, è il soggetto che si fa valere e si impone. Quegli è vero e sommo artista e può vantarsi d'aver fatto un capolavoro per antonomasia, che giunge a riprodurre i particolari con quella esattezza che illude e senza minimamente alterare o perdere la macchia espressiva".

Il bozzetto è, infatti, più prossimo alla pura pittura: esso presenta nudamente la sua ragion di essere, e il nócciolo pittorico dell'opera complessa che molte volte si perde tra la letteratura e uno psicologismo espressionistico extrartistico. Il bozzetto è un po' dell'impressionismo: un sopravvento cioè delle qualità pittorico-visive sulle facoltà intellettuali, un predominio dell'occhio sul cervello, che negli artisti mediocri porta talvolta ad un gretto realismo, ma nel grande artista invece assurge, oltre la ricerca della resa dell'oggetto reale, ad un idealismo capace di dominare la realtà.

Trattando di Luca Giordano, bisogna, nel parlar di liricità e di pure intuizioni, andar assai cauti e guardinghi. Anzitutto, non cercheremo nei grandi affreschi di Firenze o di Madrid, in un'arte che intanto diciamo decorativa in quanto essa è divulgatrice di espressioni già cognite, una esemplificatrice in grande di una realtà già creata, non creatrice essa stessa di una nuova realtà (liricità). L'elemento lirico non sarà certo il più facile a trovarsi come quello che è immediatezza e non riflessione, spontaneità e vita e non reminiscenza o freddo elemento di cultura. Di un artista che, come Luca Gior-

dano, riesce solo assai raramente a raccogliersi, a concentrarsi, a pensare la sua opera, e che invece fa della sua opera una facile giustapposizione di elementi a lui estranei, ai quali talvolta imprime un certo carattere; di un tale artista noi ricercheremo non le opere grandi prive di personalità e di intimità, ma il bozzetto e il disegno, quella parte cioè della sua produzione che è come un liberarsi da ogni modello, uno sgranchirsi dalle plumbee forme riberiane pesanti e gravi, un districarsi dalla sottile rete delle influenze veneziane e un esplodere quasi della sua personalità, che dà a queste sue espressioni quella vita, quel movimento, quella forza, che pur erano recondite qualità del suo temperamento d'artista.

" Per determinare (scrive il De Rinaldis in un suo ottimo articolo su alcuni disegni del Giordano), per determinare l'elemento di personalità vivacissima, riconoscibile pur traverso le più meditate imitazioni d'altri pittori, non basta fissare i tipi umani consueti al Giordano e assai spesso ripetuti nei suoi dipinti o taluni motivi costanti del suo colorito; ma occorre andar più oltre e studiarlo innanzi tutto nella sua personale concezione delle forme animate di moto e coglierlo nei momenti iniziali della sua ispirazione ".

Cominciamo perciò dai disegni della Corsini: sono disegni in parte accennati a penna e poi ripresi con pennellate larghe, in cui talvolta il disegno è fine, non sopraffatto dalle ombre, talvolta invece è semplice ricerca di partiti d'ombra e di effetti di contrasto di bianco e nero, pieni sempre di vita e di movimento. " Sono vivaci figure di donne, corpi grandi e vigorosi di uomini, putti

che nelle ali recano l'impazienza e il fremito del volo; ed ogni forma è gettata con ardita prontezza, ci apparisca essa nel momentaneo riposo delle membra o animata da movimento energico ed anzi da quella specie di ansietà di moto che dà vita a tante figure del Giordano... Questi disegni han tutta l'aria di rapidi appunti, di piccoli sfoghi del pensiero irrequieto e della mano pronta, di vere e proprie impressioni, che nel tradursi in segni e in zone d'ombre e di luce han serbato la loro freschezza nativa e rendono quel che è il ritmo vitale più consueto alle forme giordanesche, cioè il movimento. Son figure che si muovono o son per muoversi: prendon carattere dall'attitudine momentanea o dal gesto rapido che è per compiersi; e talvolta addirittura si determinano per il loro spostarsi tra una massa di piena ombra che è la loro culla e un'esplosione di luce piena alla quale sembrano aspirare " (1).

E a queste osservazioni il De Rinaldis altre ne aggiunge interessantissime, quando nota la potenza espressiva del " gesto " di questi disegni, la diversità della divisione luministica del Ribera, che taglia nettamente i piani luminosi, mentre l'ombra del Giordano è rotta e frastagliata e più viva e piena di fantasia, concludendo che nella sua frettolosa opera pittorica il disegno rappresenta il suo linguaggio migliore, la sua più semplice e schietta eloquenza, quantunque, nel passare dal disegno al quadro, il più delle volte l'efficacia di questa impressionistica visione, di questa tecnica serrata e vigorosa cada d'un tratto in un superficiale mondo di espressioni convenzionali. " Assai

(1) A. DE RINALDIS, *Di alcuni disegni di L. G.*

spesso il rapido tocco onde nacque una balzante imagine di vita sulla carta si traduce in pennellata superficiale sulla tela; e le figure, che nel disegno ci apparirebbero ricche d'ogni vigoria, ci sembreranno misere talvolta, quando le loro grandi proporzioni e la conseguente determinazione dei loro dettagli formali ci indurranno a non considerarle soltanto nel loro moto e soltanto nella verità dell'insieme ". Perciò (osserva acutamente il De Rinaldis) " Luca Giordano non ci apparirà quasi mai così vivo come in taluni suo bozzetti o piccoli quadri, quando egli si tiene prossimo ancora ai suoi disegni, quando il suo fare ancora serba la freschezza e l'immediatezza di questi e il colore gettato rapidamente su la tela aggiunge vita alla sua tecnica eloquente. In questo pittore l'impressione, lo scatto della fantasia hanno tanta rapidità che non sempre il velocissimo operar della mano sulle grandi tele è sufficiente a mantenerne la fresca vita originaria ".

Passando dai disegni della raccolta Corsini a quelli delle collezioni conservate nella galleria degli Uffizi, per meglio distinguere la personalità del Giordano da quella del maestro che egli sentì forse più profondamente, di Pietro da Cortona, fermiamoci a guardarne i disegni mettendoli a confronto con quelli del bizzarro pittore della Galleria Barberini.

I disegni del Cortonese sono, in generale, grandi abbozzi di composizioni, anzi più che abbozzi per la precisione del dettaglio, per l'accuratezza della composizione. Il paesaggio, che ricorre frequentemente, non è una parte troppo secondaria, anzi è trattato con meticoloso amore

del particolare nel fogliame degli alberi e nella stessa prospettiva.

I tratti della penna, sottili e precisi e frequenti, acquistano forza e carattere quasi pittorico nella trattazione a bistro, acquistano toni e chiarori sotto gli accenni di biacca: nessuna parte del disegno è trascurata e ogni ombra è segnata come sarà nella sua pienezza e ogni tratto è definitivo. Ne risulta così non un disegno o un abbozzo vero e proprio, ma una piccola e quasi completa composizione, in cui i personaggi hanno già la loro espressione e il loro movimento, in cui si annunzia già il colore, si intravede almeno nei chiarori segnati con la biacca e nelle pennellate a bistro, talvolta più lieve nelle pennellate all'acquarello ceruleo. Il disegno ha così qualche cosa di finito e di completo: c'è movimento, ma questa ricerca non è la capitale ricerca dell'artista; in cui invece è visibile chiaramente lo sforzo della ricerca della composizione larga e composta, di un certo fare grandioso, di cui il movimento è solo una parte.

La ricerca della composizione: ecco dunque che nel disegno appare più facilmente spiegabile quella certa freddezza accademica di alcuni quadri, quella vacuità sotto l'apparente grandiosità, innanzi a cui ci siamo già altra volta fermati. Questo carattere di ricerca si afferma in quasi tutti i disegni sicuramente attribuibili a Pietro da Cortona, ed è certo la nota predominante della sua tecnica di disegnatore. Pietro da Cortona è perciò un disegnatore poco interessante per noi, che vogliamo nel disegno il germe, l'abbozzo soltanto; e nondimeno egli ci dà la chiave della sua arte e ci offre il modo di meglio

IL TRIONFO DI GIUDITTA

Cappella del Tesoro nella Certosa di San Martino

intenderla. Ma se non sempre l'artista giunge a questa precisione e a questa completezza, quasi sempre a quella tende e si avvicina. Talvolta il tratto è più svelto e meno preciso, ha indugi e ritorni e correzioni, l'accenno è più rapido, il dettaglio meno curato; ma la composizione è quella grande e piena di un certo che di scenografico, che ritroveremo quasi sempre in lui; dappertutto è severa compostezza ed equilibrio, equilibrio, e compostezza che avranno l'ultima loro espressione nel quadro definitivo, cioè nel colore vivo sì, ma distribuito con molta sapienza.

Sono grandi scene romane, mitologiche, bibliche, trattate tutte allo stesso modo, con la stessa franca larghezza, eppur con la stessa indifferenza: certo Pietro da Cortona non sentì nè la grandezza della gesta romana, nè la semplicità grandiosa del fatto biblico; vide in questo ed in quella un soggetto di sfruttare per una composizione larga e piena di figure. Accanto a disegni come quelli di cui siam venuti parlando, troviamo accenni fugaci e brevi schizzi, in cui è agevole riconoscere qual meraviglioso disegnatore fosse il nostro Pietro da Cortona, un disegnatore ardito e sicuro a cui non eran certo ignoti i segreti della prospettiva, un disegnatore dalle audacie pericolose nella figura come negli scorci e nel rappresentar cavalli in corsa e guerrieri e nel pensar decorazioni e nel piantar figure vigorose e muscolare; un disegnatore che accenna pieghe eleganti con facilità e che atteggia con disinvoltura corpi femminili, nello stesso modo con cui riesce felicemente a metter su un fondo di quadro con paesaggio.

Ma che, oltre ciò, egli non avesse qualità felici di disegno che colpisca un qualche vivo gesto, un qualche vivo atteggiamento di figura o di cosa, lo dimostra a sufficienza un breve abbozzo a sanguina del ritratto di Urbano VIII, che è mediocre cosa, poco originale e priva d'espressione, freddo manichino che aspetta che gli si dia vita dal colore vivo, con paziente indugio nelle pieghe della veste qui ancora misera e nella papale mantellina non ancora arrivata allo *changeant* del velluto. Qualche cosa di simile si potrebbe dire l' abbozzo per la sconfitta di Dario della Capitolina: ivi si scorge, è vero, il disegno preciso, audace che, accennato prima a matita e con pochi tratti, vien ripigliato a penna e a tocchi di acquerello, il disegno ampio e sicuro, ma ad esso manca vera forza e potenza di rappresentazione, ed è di una tale teatralità di messa in iscena che quella battaglia finisce col sembrare una manovra o una parata. All'istesso deplorevole effetto si giunge altra volta con la larga architettura, di cui Pietro di Cortona amava di fare sfoggio nei fondi.

Niente di tutto questo troviamo in Luca Giordano. Tutta la collezione Santarelli non possiede per Luca Giordano nessuna composizione che si possa avvicinare a quella di Pietro da Cortona, la cui vicinanza al nostra è pure così evidente nell' affresco. Lo spirito di Luca Giordano appare dai disegni quello di un impressionista, un impressionista travagliato e non effettivamente sicuro di sè, che ritorna invece su sè stesso e rifà e segna e corregge.

Sono disegni grandi e disegnetti piccolissimi, abbozzi

di vasti quadri e studi di figurine: sono quasi sempre a penna e all'acquarello, e la luce non è mai segnata a biacca, ma con larghi spazi chiari; il contorno non è mai definitivo, vi è appena il più delle volte la linea fugace, la ricerca dell'armonia di un corpo o di tutta una composizione, quella ricerca di una certa intimità e di una certa unità non unicamente formale, lo studio di un gruppo di figure o di una testa.

Nella *Fuga in Egitto* (n. 1) non abbiamo se non tre figure accennate appena con poche sottili pennellate d'acquarello rinforzate qua e là con qualche tratto di matita o di carbone: la Vergine siede sull'asino col bambino, San Giuseppe guida l'asino per la cavezza; seguono un uomo con la frusta e un cane. Nulla, in fondo, v'è, in questo abbozzo quasi informe, di preciso e di deciso; pure s'intravede che l'artista ha voluto cercare il ritmo della sua composizione, cercarne le linee fondamentali, vederne l'effetto d'insieme, fissare un appunto, una impressione: ma egli, nel fare questo, non ha potuto non pensare al colore e alla luce, e pur lasciando accennato solo nel disegno con pochissimi tratti la figura dell'uomo che accompagna e del cane, ha nelle altre fissate già le ombre: la testa dell'asino, volta com'è un po' verso chi guarda, è illuminata vivamente, cioè non ha tratti di acquerello; il collo però è in ombra e la luce ricompare nel gruppo della Madonna che gli è sopra informemente abbozzata: il resto del corpo è pure in ombra.

Lo stesso gioco di luce ed ombra è nella figura di Pietro, accennata potentemente, un po' curva, con un braccio proteso innanzi con la frusta, e l'altro presso alla

testa dell' animale di cui regge le redini: la faccia, la barba e il petto sono in luce e l' ombra ricade verso il fianco.

Talora, nel disegnare una testa (n. 3), l'artista ha eseguito un breve, quasi istantaneo, disegnino a penna, accennato con otto o dieci tratti; e, riprendendo poi più in grande il disegno con larghe pennellate d' acquarello, è riuscito ad esprimere una potente testa maschile, piena di energia e di impero.

Altra volta (nn. 17-18-61) indugia in tre disegnini a studiare la linea di un S. Sebastiano, curato dalle donne, in cui si vede la preoccupazione della ricerca di una composizione armonica, piena d' abbandono, e pure di una linea piacevole, del corpo del santo. E tutte le tre volte il disegno è rifatto completamente, non restando inalterata se non la posizione delle braccia attaccate in alto al tronco di un albero. La stessa preoccupazione è nel disegno a penna di Apollo che scortica Marsia (n. 22), dove i tratti sono fini ma confusissimi e senza nettezza di linea, ma dove è sempre la stessa ricerca del movimento, del gesto, della linea.

Così, la ricerca delle fonti luminose è quasi sopraffatta da quella della mossa, dall' armonia e delle proporzioni, e anche nelle allegorie, forse in quelle specialmente, il suo spirito si rivela in questo travaglio: il tratto a carbone, ravvivato da pennellate d' acquarello, è spesso incompleto, provvisorio, ma ha già l'organismo del quadro, la disposizione delle figure che egli segna coi loro nomi (Minerva, Ira, Terrore, Angioli); come nel numero 31 c' è quasi il lancio di quelle figure prodigiosamente audaci

di prospettiva e di scorcio, che son tutte sue. Nulla di più falso, per altro, della tanto decantata sua improvvisazione: alcuni disegni dimostrano, e l' abbiamo già visto, ritorni e pentimenti. Il n. 36 esprime appunto benissimo il momento di uno spirito dubbioso: l' artista vuol dipingere una figura giovanile in atto di colpire violentemente con una spada (forse è un angelo); la dipinge una volta con le gambe aperte, il dorso piegato innanzi e le braccia diritte in modo che la testa appaia tra esse per metà: la rifà un poco più in grande, variando la posizione delle gambe, di cui una egli piega in alto lasciando poggiata l' altra a terra; le braccia sono ora piegate quasi angolo retto e la testa compare meglio. La figura vista di lato, per metà, nel primo disegno, compare ora meglio con tutto il dorso ed acquista così assai maggior forza. Il terzo ripete un po' il primo: le gambe sono un po' piegate entrambe, ma senza vita; le braccia sono piegate, ma contorte, il corpo è troppo violentemente poggiato tutto da un lato. Nello stesso foglio si vedono ancora altri due o tre tentativi della posizione delle braccia; ma è evidente che il secondo disegno è quello che meglio ha soddisfatto l' artista. Partendo da una prima idea, l'artista l'ha spiegata e chiarita a sè stesso, fino a renderla nella sua pienezza, se non proprio in modo perfetto.

Che questi ritorni e pentimenti non fossero casuali o rari dimostra bene il disegno segnato col n. 56, grande, a penna e bistro, che è certo uno studio per un gruppo dell' affresco di palazzo Riccardi. Il gruppo rappresenta il ratto di Proserpina, che, come è nell' affresco, si effettua in mezzo allo stuolo delle donne spaventate, mentre poco

discosto s' intravede il carro in cui Plutone rapirà verso l' Orco la bella dea. Nel disegno, invece, la scena è diversa: Plutone vi è raffigurato nell' atto stesso in cui porta tra le braccia sul carro la Dea, mentre un amorino lega le redini dei cavalli.

Il disegno è forse pensato meglio che l' affresco ed ha più vita, mentre l'affresco è un po' freddo e teatrale. Ma Luca Giordano non ha voluto probabilmente perdere l'occasione di sostituire ai cavalli (motivo già adoperato altrove) un bel gruppo di donne e due pastori che fuggono spaventati alla vista di quella scena.

Il giudizio e il convincimento nostro, formatosi sulla base di questi disegni, non muta, se pure troviamo altri disegni diversi e diversamente eseguiti. In quasi tutti però quelli sicuramente attribuiti a lui v'è quella stessa ricerca, che siamo ora venuti osservando. Alla maniera dei disegni Corsini si avvicina il numero 15634, raffigurante la *Vergine del Rosario,* che ripete la tecnica delle grandi ombre e delle luci, ma questa volta su fondo chiaro. Il n. 13, rappresentante la Vergine in gloria, ricorda la *Concezione* della Galleria Pitti ed è pure semplicemente accennata a tratti, studiata nella espressione delle braccia aperte e nelle larghe piaghe della veste. Il n. 12 ci dà una Maddalena seduta, che guarda un teschio, piena di un doloroso raccoglimento; il 9 e il 10 sono due piccoli disegni per pennacchi di vôlta, in cui è studiato il modo di comporre armonicamente una figura nello stretto spazio disagiato dell' angolo; il n. 5 è un movimentato studio della scena dei manigoldi che piantano le croci.

Ma talvolta l' artista da questa febbrile visione della realtà, da questo drammatico modo di rappresentarla con sintetico senso di energia, passa a un più quieto e composto lavoro, pieno di riflessione e di una quasi classica bellezza. Di questi suoi momenti migliori, in cui lo spirito quasi si riposa del travaglio continuo e guarda con quella placida serenità che infonde all' anima un intimo senso di letizia, di questi momenti suoi rari sono alcune tra le opere più belle, quali i disegni della collezione Ierace.

La collezione Ierace, che per gentile concessione dell' artista ci è stato possibile osservar più di una volta, è certo la più interessante raccolta di disegni che del Giordano si conosca. Essa infatti, oltre molti disegni non riferibili con esattezza a quadri o affreschi del Giordano, contiene una lunga serie di disegni delle opere di Montecassino, della vôlta di Palazzo Riccardi, della Cupola di S. Brigida, ed infine vari deliziosi studi, di nudi eseguiti a matita rossa, nudi muscolosi d' uomini, nudi voluttuosi e fini di donne, di una stessa donna, la moglie.

L' uomo, centro di tutto l' universo, essere perfetto e superiore a tutti gli esseri viventi, adora in sè stesso una suprema bellezza, di cui egli s'è foggiato un suo particolare ideale. Questa bellezza corporale trova nel nudo umano una intera teoria di sottili leggi di linee e di armonie, che, risorte col rinverdire delle forme classiche, il Rinascimento trasforma e rende meno astratte e più voluttuose. Il nudo è l'espressione lineare o plastica di una realtà, l' espressione personale dell' artista del modo di concepire la forma umana, una interpretazione. Botticelli

poeta, anzi lirico della linea, foggia i suoi nudi femminili secondo un certo ideale di linee rotte; e il nudo è per lui proprio una ricerca di armonia di linee; ben diversamente da quel che fa Giorgione, per cui la bellezza muliebre ha ancora un certo religioso senso di castità; ben diversamente da Tiziano, più caldo, sensuale, appassionato nell'onda d'oro del suo colore smagliante. Come tutta la realtà, il nudo non è dunque altro che un terreno di esercitazioni per l'artista, una fonte sempre viva, un inesauribile motivo d'impressioni e di ricerche: l'immediatezza e l'originalità dell'espressione, ecco quel che chiederemo all'artista che foggia il nudo, non diversamente da quanto chiediamo al paesista o al pittore di genere. Che cosa farà, dunque, un pittore proponendosi a modello questo o quell'artista se non sforzarsi a vedere la realtà con gli occhiali di un altro?

Nella non breve schiera delle Veneri addormentate, delle Latone, delle Galatee, delle Andromede, delle Betsabee e delle Susanne, di cui il Giordano ha popolato palazzi, gallerie e musei, è evidente, per comune consenso, lo sforzo d'imitazione da Tiziano e da Rubens, come se la divina vaghezza e l'accurata miracolosa fattura del grande veneziano e l'elegante disinvoltura del fiammingo potessero facilmente esser raggiunte da un facilone come lui. Tiziano e Rubens, intanto, segnavano già una sconcordanza di modelli, ad onta che il secondo si riattacchi per molti punti ai maestri veneziani. Rubens è un appassionato del colore, ma quanto non è egli lontano da Tiziano, da Giorgione, dal Tintoretto, dal Veronese: essi amano le grandi masse d'ombra tenue e di luce calda, so-

pratutto amano quel tono dorato d' ambra che unisce i colori e le pennellate, e fonde tutto in un' unità indissolubile e dà calore di vita e morbidezza e porosità d'epidermide. Rubens invece adora i vivi contrasti coloristici, le vibrazioni luminose delle ombre fredde tra calde luci o tra toni rossi vivi; ama la varietà impressionistica dei colori, che si compenetrano alla maniera del Baroccio. Ambedue dunque modelli difficili, quanto attraenti e pericolosi: Tiziano la cui imitazione, non proprio da fuggirsi come consigliava il Reynolds, deve guardarsi da quanto v'è in esso di lusinghiero; Rubens, vario, elegante, ricco, esuberante, se non sempre semplice, delicato e vero.

Come sempre, il Giordano davanti a tanti modelli perde l'ispirazione, cade in ridicole scimiottature di una esteriorità che la sua franca tecnica facile e abbondante di colore non avrebbe mai potuto praticamente raggiungere, come quella che era a lui completamente estranea. Come rendere la delicatezza di un Tiziano con un temperamento ribelle a ogni severa disciplina, con una tecnica di pennellate abbondanti, con una così diversa pratica del colore? Rubens è naturalmente il modello più adatto, come quell' artista che meglio ricorda, secondo la espressione shakespeariana, una bella favola raccontata da un pazzo: Rubens brillante, abbondante, artificioso, dal colorito sfolgorante, audace nella mossa, è l'ispiratore del nostro Giordano; è quello a cui egli intende i suoi sforzi, specialmente nel rendere il nudo, quando cioè col nudo vuol comporre il quadro di cavalletto, giungere all'opera completa.

Raramente però si allontana dal mediocre. Attraverso il vaporoso contorno della *Venere dormente* del Museo

Nazionale di Napoli, attraverso le tante Veneri sempre riconoscibili per una costante fattura superficiale — biancori lattei con rosei accenni stinti tra azzurri stonati, — attraverso l'accademia dei gesti di una Andromeda legata allo scoglio (Madrid), che ben ci fa rimpiangere la teatrale dignità di Guido, attraverso la decorativa sapienza del Trionfo di Galatea (Pitti), in cui sullo sfondo di paesaggio azzurrino, coperto dalle solite nuvole sbianchite dal sole, tra la folla accessoria dei geni e delle ninfe del mare, la luminosità del corpo, piegato sul fianco, non riesce a una corrispondente forza compositiva di linea, ma si perde tra i soliti svolazzi celesti, e attraverso ancora la goffa *Betsabea al bagno* del Museo del Prado e la decorosa inespressività di *Olindo e Sofronia*, di Palazzo Rosso a Genova, ben poche volte Luca Giordano riesce a parlarci del nudo così personalmente e a farci intendere la sua vera sensibilità — non l'abilità dell'imitazione, — come in questi disegni lerace.

Ma non sempre lo sforzo di imitare il modello riesce vano: strettamente legato all'arte del Rubens sono infatti due tra le migliori opere del Giordano: *Marte e Venere* del Louvre e il *Giudizio di Paride* della Galleria di Berlino. Il primo è un piccolo quadro caldo, vivo, dei più felici che il suo vario ingegno abbia prodotto. Di Rubens ha una certa facilità ed eleganza di composizione, ma non il senso della carne viva, nè il colore sfarzoso e ricco: il Giordano vi si riconosce bene in certi riflessi d' oro che sono in fondo, nel celeste e vivo del manto della dea, nella esecuzione non compiuta ma rapida e nervosa, propria dei suoi bozzetti. Lo riconosciamo ancora

nel luminoso bianco-roseo della carne con passaggi di ombre vaghe sul seno piccolo e poco evidente, nella predilezione per il biondo, nella sapienza di mezze luci che formano contrasti vari e danno effetti gradevoli. Piccolo, concentrato, caldo in certi tocchi vivi (il rosso bellissimo della veste d' una delle donne), volgare nell'azzurro, felicissimo nel bruno predominante acceso da una luce dorata che penetra i fondi e concorre a rendere vaporosa tutta la composizione.

Il secondo è una grande, luminosa, elegante tela, piena d'ombrature lievissime e di chiarori d'avorio. Il cielo in fondo è variamente nuvoloso e il paesaggio breve, ma armonico. Paride, da pastore, seduto su di un sasso, poggia il braccio sopra una grossa pietra e guarda le dee che vanno sciogliendo i calzari e togliendo l' impaccio delle vesti per apparire in tutta la loro nuda beltà; e già Venere, a cui brilla sulla fronte una divina luce, s'avanza un po' timida e vergognosa. Le altre due dee, bellissime nella loro nudità chiara e voluttuosa, nei corpi superbamente modellati, si offrono anch' esse allo sguardo del prossimo giudice; l' una, di prospetto, seduta, intenta a scioglier dal freno il bellissimo piede niveo, mostra le belle braccia e il seno potente, segnato vivamente dalle macchie dei capezzoli; l' altra, nel gesto del disfarsi del gran manto scuro, offre alla vista le magnifiche spalle e il tergo stupendo e l' anca un po' esagerata. Il breve gregge rimira indifferente la divina scena, mentre il cane del pastore guarda curioso.

Dal grande albero che è a sinistra, e a cui Paride appoggia il corpo bruno e forte, il sole filtra i rami e

forma chiazze di luci bianche e getta ombre variamente disuguali d'intensità; sì che la bianchezza nivea di Giunone ne è in parte offuscata, mentre quella di Pallade s'accende di toni vivi spandentisi su per il manto. Anche Venere, che copre con la piccola mano e coi capelli il seno leggiadro, è soggetta in certa misura a questo variar di luce: in lei l'ombre s'attutiscono e si compongono quasi in un tono eguale in cui la sua bellezza mollemente vapora. Su, nel cielo, al disopra di lei le sue bianche colombe intrecciano un volo leggiero e Amore scaglia verso il fondo una delle sue frecce. Il piccolo, un po' primitivo, ma composto e dilettoso paesaggio, il breve cerchio del gregge, infine i tre bellissimi nudi, formano così un'unità armonica, piena di composta bellezza e di una fragrante sensualità. La disposizione franca e semplice dei tre corpi, variar di luci su una scena che s'intravede ampia e tranquilla, dà un potente senso di bellezza alquanto profana: pare che un tenue odore di carni molli e profumate sfugga dai larghi manti pianamente ondeggianti, cosa viva anch'essi e non rigida e morta. Il sano realismo sensuale di Rubens arieggia in questo rinnovellarsi di miti antichi, rivive più fine e più composto, velato da una più astratta concezione della bellezza, perde l'eccessiva umanità grossolana, e spira pastorale semplicità per la scena campestre, per il disporsi di quelle ingenue bestiuole candide che riguardano la scena col loro semplice occhio indifferente.

A questo sano realismo, soffuso di una spiritualità che anima tutta l'opera e la impronta ad una classica bellezza di linea e le dona quella trasparenza che è della visione

immediata, sono ispirati appunto i disegni della collezione Ierace. Nell'opera breve e perciò spontanea, nello studio diretto della realtà da cui il suo costante manierismo aveva sempre rifuggito per seguire una realtà già espressa in forme irriproducibili, il Giordano doveva cercar se stesso e comporre la sua fisonomia, se invece lo spirito commerciale e le nefaste dottrine dei maestri non lo avessero sempre, fin da fanciullo, costretto a un tormentoso lavoro di intarsio, a un lento corrodersi cioè di una personalità vivace e riccamente dotata. Questi disegni sono infatti la prova di una insospettata verginità spirituale del nostro artista, della sua vena fresca e delicata. Quanta sapienza e quanta delicata poesia di forma non v' è in questi piccoli abbozzi lievi, che la matita svela dolcemente dal bruno verdastro della carta: forme delicate e piene di vita, ombreggiature pallide e morbide di membra svolgentisi tra i chiarori delle parti in luce, ammirevole equilibrio di questi studi, tanto lontani dalle tormentate composizioni e dai grandi quadri affollati!

Il Giordano minore diviene così il Giordano massimo: curiosa vicenda di un artista che credette legar la sua fama ad opere immense e che vede ora capovolti i valori ed ammirate cose, che forse egli fece in momenti di ozio, e sminuite quelle in cui credette essersi più pienamente espresso!...

Come dei disegni, così dei bozzetti e di altre piccole opere. Nella Galleria Corsini di Firenze è una serie di piccole opere preziose e bellissime, che dominano e oscurano le sforzature della *Venere che medica Enea*, composizione grande e vivace delle solite del Giordano

e pur non delle peggiori. La *Maddalena* nell'atto di ungere col profumato unguento i piedi di Gesù ricorda un po' le *Nozze di Canaan* del Museo Nazionale di Napoli, cioè il Veronese; ma è più serrata, più viva, più costruita d'ombre e di piani luminosi, più fresca nella pennellata e nel colore, nervosa, piena di movimento, ma specialmente notevole per l'illuminazione potente. Il fondo della gran sala a colonne è poco illuminato e il disegno delle figure vi si perde, vince a mala pena con qualche tono più chiaro; ma sul davanti la luce, che piove da destra, illumina fortemente Cristo, la Maddalena e un gruppo di persone che sono loro vicine, mentre grandi ombre si proiettano sul tavolo bianco, si spezzano contro gli spigoli, entrano negli angoli. Cristo, col solito manto celeste, è freddo e poco espressivo; ma si vedano invece le due figure in piedi, l'una di donna, l'altra d'uomo: questi s'è alzato al curioso spettacolo e, un po' piegato verso la Maddalena, guarda incuriosito. La luce intanto l'ha avvolto, gli si è abbattuta sulle spalle, gli ha fasciato tutto il corpo, mentre l'ombra vela il davanti del petto, il volto, le gambe. Consideriamo quella fascia che gli è intorno, che ne costruisce spiralicamente il corpo e dà potenza al braccio che sorregge il peso del corpo inclinato. Vediamo la stessa luce battere più viva sul chiaro della veste, sui capelli biondi e sulla carne chiara della donna, che è in piedi: cade viva, genera ombre che danno la forma del corpetto, danno vita alle pieghe della veste. La pennellata grassa di bianco vince a stento la vivezza morbida dell'ombra, sicchè non riesce a rendere il gomito aguzzo, ma lo arrotonda. Seguiamo

i guizzi della luce, ammiriamo una meravigliosa pennellata di rosso fresco e vivo sul turbante dell' uomo, che s' è alzato.

Il n. 324, che rappresenta la stessa scena, è evidentemente il quadro per cui è servito il bozzetto. La scena si è allargata e comprende ora tutta la tavola, di cui prima non si vedeva se non una estremità, e ha perduto di forza pur restando la stessa la fonte luminosa laterale; ma il fondo, per dar modo di comparire alle altre figure, è schiarito e la scena varia distrae dal dramma luminoso che abbiamo visto e riesce mediocre; non mediocrissima, se consideriamo la luce che è come una striscia luminosa sul pavimento della stanza e la colorazione sobria e molte volte efficace. Se ora v'è più movimento, v'è meno forza. Nel passaggio del bozzetto al quadro s' è perduta molta franchezza di primo getto e di pennellata a beneficio della composizione più ricca e decorativa. Tutta l' intensità di luce è scomparsa, pur restandovi una certa costruzione luminosa tintorettesca. Nel *Miracolo di S. Andrea Corsini* il santo è raffigurato sul letto, circondato dai suoi discepoli nell'atto di dar vita a due uccelli che gli erano stati portati sul piatto. In alto v'è la Madonna col Bambino e con gli angeli, dipinta a colori vivi. Anche qui la composizione è alquanto convenzionale nell'insieme; ma si veda quanta potenza è nel gruppo del santo e dei monaci, quanta finezza di disegno, quanta efficacia di chiaroscuro! La luce piove dall' alto e batte viva sulla coltre bianca del letto; si spegne un po' sul nero dell'abito del santo sollevato sul cuscino in atto di adorare la Vergine; illumina

costruendolo l'angolo di una sedia che è sul davanti, mentre l'ombra si proietta densa sul cuscino.

Le stesse doti di freschezza, che abbiamo già notate nel bozzetto precedente, le ritroviamo in questo bozzetto n. 401 del *S. Andrea Corsini*, non però l'istessa bellezza d'effetti luminosi e di potenza drammatica d' ombra e di piani di luce. Ma, dove non costruisce la luce, costruisce la pennellata decisa, nervosa, con la mezza tinta e con magnifici passaggi di tono. Perciò, senza grandi partiti d'ombre ad effetto, qui il colore prende il sopravvento e l'impasto appare sicuro e sempre felice; sicchè non v'è nessuna discordanza tra il bruno e i rossi più vivi, e i chiari soffusi di luce bionda. La pennellata grassa e rapida è piena di vita, è spesso lunga, ma l'artista v' è tornato su con pennellate più brevi e ha accentuato e corretto. Nel bozzetto n. 70 gli stessi pregi e la stessa tecnica; ma v' è maggiore armonia di luce, che con un crescente di chiarore giallo dorato riporta la composizione verso il centro superiore, ed è sapientissima di passaggi dai toni piú chiari del primo piano ai più chiari dei piani successivi.

Paragonabili a questo bozzetto per spirito di composizione e per intensità di rappresentazione sono alcuni dei quadretti che incorniciano il quadro della *Vergine del Rosario* della collezione Ierace, il quale ricorda il *Rosario* del Museo, ma è più vivo, più piacevole di colorito, più finito in certi particolari delicatissimi di trattazione. Questi quadretti non sono sempre ugualmente felici e ispirati; ma in qualcuno d'essi appaiono le migliori qualità del Giordano, cioè quella sua composizione serrata, nervosa, vibrante di

IL MARTIRIO DI SANTA LUCIA

Galleria Corsini

brevi toni vivi e armonici, quella sua linea sicura, quella potenza costruttiva, che è caratteristica della sua opera non togata e che non ha l'impostatura pretenziosa ma spesso gelida del gran quadro e dell'affresco.

Un'altra piccola opera, quasi un bozzetto, ma che è tra le più belle del Giordano appunto per intensità e per drammaticità di rappresentazione, per certa fattura nervosa e potente che è dei suoi momenti migliori, per la visione immediata della macchia, infine pel disegno vigoroso e scultoreo, è il *Martirio di S. Lucia* della Galleria Corsini.

La Santa, vestita di bianco e con addosso un manto azzurro, mentre vien trascinata violentemente al martirio con una fune legatale ai fianchi, cade su un ginocchio, e, con le mani al petto, volge gli occhi al cielo, pel quale, venendo a lei, vola un angelo, che le porta la corona del martirio. Un soldato intanto — se ne intravede la faccia violenta e brutale—alza la spada verso la Santa al cenno del tiranno che siede a destra su un alto trono, mentre un guerriero assiste alla scena impassibile, e la folla schiamazza verso il fondo, dove un uomo incita un toro col pungolo, e verso il toro due altri uomini spingono la Santa, dal volto pieno di una pace rassegnata. I toni generali sono bruni, appena rilevati dalla tinta chiara di un edificio a colonne sull'azzurro cupo del cielo, che verso l'angolo sinistro sbianchisce intorno alla figura dell'angelo: il gruppo principale, quello della Santa e dei suoi carnefici, ha viva forza di colorito e accenni luminosi di tono. Salda, poderosa, ricca di movimento e d'espressione, eseguita rapidamente ma con intensità quasi unica di ispirazione,

quest' opera del Giordano può ascriversi tra le sue migliori, può bene dirsi una di quelle da cui è possibile giudicare della capacità dell'artista. In essa, intanto, è il Giordano quale raramente incontrammo studiando i suoi affreschi e i suoi quadri: quello cioè dei potenti e rapidi disegni della Corsini, dalla robusta linea piena di vita, dal vigoroso chiaroscuro, segnato sicuramente da gran signore. Troveremo altre opere, belle, calde, che parlano forse più alla fantasia, ma più finite, pensate, elaborate e perciò meno fresche e spontanee; non ne troveremo forse altra in cui l'artista abbia espresso più originalmente se stesso, in cui il Giordano compia sforzo maggiore o più s' avvicini alla grande opera d'arte.

Passando dall'esame dei disegni e dei bozzetti a quello di alcune altre opere che meglio parlano del Giordano e che noi consideriamo come massime espressioni della sua arte, prima di chiudere e conchiudere queste nostre ricerche, diciamo qualche cosa ancora di alcune varie manifestazioni del proteiforme ingegno del nostro artista, delle sue allegorie, delle sue battaglie, dei suoi ritratti, delle sue falsificazioni.

Di scene allegoriche ne troviamo al Museo Nazionale e nella Pinacoteca del Palazzo Reale di Napoli, al Museo Filangieri, al Museo del Prado...: nessuna di queste opere è degna però d'esser menzionata, non raggiungendo mai o quasi mai quella eleganza di composizione, che sarà uno dei caratteri più significativi dell' arte settecentesca. Le varie allegorie delle Parti del mondo, che egli ripetette più volte, sono, infatti, composizioni medio-

crissime, secche, convenzionali: insomma, di nessun valore pittorico. Vedasi ad esempio quella della Pinacoteca del Palazzo Reale di Napoli: come è scenografica, falsa, vuota, inespressiva! Parvenza di vita c' è almeno nella grande *Allegoria della Pace* del Museo del Prado, dove il Giordano rappresentò il trionfo delle Arti, cioè della pittura, in Rubens.

Questo quadro, che potrebbe intitolarsi *Il genio del Rubens*, è infatti la glorificazione di questo pittore, che egli rappresenta nel suo studio, davanti al cavalletto, nell' atto di dipingere un nudo di donna, circondato da tutti gli attributi della Pace, da Marte e Minerva, da molte figure allegoriche, come il pavone indice della vanità, le tigre incatenata con ghirlande di fiori da Amore, la Discordia; e poi ancora da corone, armi, trofei... Tanto è: il Giordano era destinato a perdersi in questi ammenicoli: l'amore del particolare doveva necessariamente fargli smarrire la visione dell'insieme, anche quando la mossa era ben trovata — come in questo caso, — e anche quando il quadro è tagliato con eleganza e originalità. Fatta nello stile di Rubens, e a colori vivaci che gliene dovettero dar veramente la parvenza, questa *Allegoria della pace* si è annegata nelle ombre dell' olio e delle vernici cresciute: l'opera è fiacca, nera, dura e, così come essa si presenta, è ben lungi dall' apparire come significazione del genio della grande pittura, ma può significare al massimo il genio di una pittura abile, ma senza un soffio di originalità, senza personalità, puramente e freddamente di imitazione.

Non molto più efficace delle sue allegorie sono le battaglie, le quali, più che dai modelli del Rosa e del Fal-

cone, dovette egli derivare, anzi certamente derivò, dalla scuola del Cortona. Basterà, infatti, tenendo presenti le battaglie giordanesche del Museo Nazionale di Napoli, quelle del Museo Filangieri e quelle esistenti al Prado della *Battaglia di S. Quirino*, ricordare la *Disfatta di Dario* del Cortona, che è alla Galleria Capitolina di Roma, per ritrovare il modello, a cui sono ispirate queste opere. Nel quadro del Cortona, Dario, sconfitto, fugge sul carro, mentre, su un cavallo bianco e con la spada in pugno e un gran manto rosso svolazzante, gli si avvicina il vincitore: sul primo piano, un soldato ha rovesciato un cavaliere e lo trafigge colla lancia; a sinistra in oscena mischia sono sparsi cadaveri di cavalli e di cavalieri, al di sopra dei quali ancora si combatte, estremo sforzo dell'esercito sconfitto contro il vincitore. Nei quadri del Giordano, come nei suoi affreschi (Firenze, S. Martino), l'istessa predilezione per i cavalli bianco-cenerognoli accademicamente impennati, gli stessi gruppi affollati di cavalieri variopinti, tutto insomma l'istesso bagagliaio guerresco di elmi e carri e soldati morenti, l'istessa pittura facilona a largo uso di colore vivo e chiaro-gialliccio. Quanta distanza da una tale praticaccia all' arte profonda e tormentata di Salvator Rosa; da queste battaglie sbiadite a quelle commosse e vibranti del Rosa, fatte di una plasticità tutta sangue e moto e sprazzi di luce e forme rilevate e nervose, agitate tutte nell'ardore della mischia, unite e sode nel colore messo con franchezza e bravura, con lo squillare dei rossi e dei celesti e dei verdini tra le fughe pazze dei cavalli per le pianure indecise e polverose!

Come il Giordano fu pittore di battaglie, così anche

dipinse (entrando in tal modo nel campo che Andrea Belvedere s' era riservato) fiori e frutta, e dipinse anche ritratti e quadri di genere. Appunto alla pittura così detta di genere può essere assegnata la *Cuoca* della Galleria Doria, che potrebbe essere anche un *Banchetto del ricco Epulone*; e ricorda tanto, nella fattura e nel disegno, un quadro di Bernardo Strozzi al Palazzo Rosso di Genova, ed è cosa così diversa dal solito Giordano che restiamo molto dubbiosi sull'attribuzione.

È una grande figura di donna, con la camicia rimboccata fino a mezzo il braccio e un corpetto scuro, che le lascia libero il collo grasso. La faccia larga è vòlta, come in posa, a chi guarda: intorno a lei, frutta, uccelli, formaggio, carne cruda, e tutto l' arsenale dei quadri di natura morta. A sinistra, in fondo, oltre la porta, scorgesi una tavola imbandita con numerosi commensali, tra cui primeggia la figura del convitante. La rappresentazione di questo banchetto, a simiglianza del paesaggio pensato quasi in modo primitivo, non ha nessuna importanza; ma la figura della donna, specialmente nel volto modellato con finezza e con amore, denota un artista molto fine. Privo di leziosità e di effetti troppo violenti, fine nei passaggi di tono, delicatissimo in certe tinte del volto e nel giro nerastro intorno agli occhi, che indicano una maturità che sta per sfiorire, questo riposato, calmo, tipo di donna grassa trova una perfetta rispondenza nell' ambiente che la circonda. La bocca semiaperta, ma piccola e rossa, il sottomento che s'accenna, il viso lucido, fanno di quest'opera una felice espressione di tutto un mondo intuìto e reso potentemente.

È del Giordano o pur no? Argomento per la conferma della vecchia attribuzione potrebbero essere i tre disegni (14061, 2247 e il I° della raccolta Santarelli di Firenze), che rappresentano appunto tre scene di ambiente.

Sono tutti e tre a bistro e a penna e rappresentano due scene di pesca e un interno di cucina: il 14061 ha due figure di marinai, di cui uno nella barca tirata in secco e l'altro mezzo nudo con l'acqua che gli arriva verso il garretto, che si affaticano a tirar su le reti cariche di pesci. In primo piano, presso la barca, vedonsi moltissimi grossi pesci; in fondo, un paesaggio montano con uno specchio di mare innanzi; le due figure, accennate vigorosamente, sono piene di vita e di verità: solo chi ha realmente osservato più volte una scena di pesca può renderne in tal modo il caratteristico e realistico colorito.

Questo elemento realistico non manca nemmeno nel I° della raccolta Santarelli, dove le figure passano in second'ordine e tutto il primo piano è occupato da un cumulo di pesci svariatissimi, che precipitan fuori da un grande cesto: vi si vedono anguille, aragoste, sogliole, grosse conchiglie e un cesto di *frutti di mare*. Verso il fondo a sinistra, due uomini, di cui uno ha in mano un cesto, pieno anche di pesci; a destra, un accenno di collina e paesaggio di mare, con una barca e vari pescatori intenti a tirar le reti. Anche qui, in questi uomini che nello sforzo inclinano violentemente il corpo indietro, mentre il primo della fila è curvo per dar lo strappo e l'ultimo mette in ordine la fune, v'è del realismo vero e dell'osservazione diretta.

Il n. 2247 rappresenta una scena un po' diversa: l'interno

di una cucina, in mezzo della quale sta una tavola con sopra un gran recipiente pieno d'acqua, in cui una donna pulisce e squama un grosso pesce, mentre fa cenno di minaccia verso un gatto che s'è impadronito di un pesce ed è in procinto di mangiarlo. La donna ha un corpetto aperto sul petto, che le lascia le braccia quasi del tutto nude; come nudo è il collo e nude le spalle grosse e il principio del seno, che s'intravede sotto la piega del corpetto. Sulla tavola, sparsi qua e là, pesci da arrostire su un braciere e pesci in un cesto, che un giovane reca sulle braccia; sul focolare, una grossa caldaia, sotto cui ardono le legna, e una pentola, sulla cappa del camino, e qua e là per la stanza altri recipienti ed oggetti di cucina. La scena è vivace e piena di movimento, ma non ha intonazione comica, come lascerebbe sospettare il particolare del gatto. È un realismo sano, pieno di grazia, qualcosa che esula dal campo solito della pittura napoletana della natura morta o del quadro di genere: è cosa viva, e vivificata ancora più dall'osservazione acuta, ma non fotografica. Se in questo disegno fosse dato maggior risalto alla figura della donna, non dubiteremmo di mettere innanzi l'ipotesi di una qualche relazione col quadro della Galleria Doria.

Passando ad esaminare i ritratti dal Giordano — scarsi, rispetto alla sua enorme produzione di quadri religiosi — ci fermeremo, anzitutto, a parlare dell'*Autoritratto*, che è agli Uffizi. La miglior critica, che si potrebbe fare di questo ritratto, sarebbe di paragonarlo a quello di Salvator Rosa, che gli è accanto, se troppo diverse non ne

fossero l' arte e il temperamento. L' uno, quello di Salvator Rosa, è vivace, chiaro di fondo, a pennellate nervose e potenti, ricco di colore e in esso l' artista si è raffigurato quasi ridente, un po' schernitore, arruffato ma pur elegante nel suo vestito di velluto azzurro scuro con un gran colletto a pizzi e la tavolozza in mano, l'occhio piccolo e vivissimo sotto le palpebre arrossate e le non folte sopracciglie, con la bocca rosa vivo sul rosa più tenue ma pur vivo delle gote. L'altro è tetro sul fondo verde bruno oscuro, con cui quasi si fonde il verdone scurissimo dell'abito a grandi pieghe, tetro nel colore bruno olivastro del viso assai magro, incorniciato da lunghi e folti capelli nerissimi e duri, segnato da due lunghe e folte sopracciglie, dai baffetti neri sulle labbra smorte, dalla piccola barba a punta, che allunga il volto e ancora più lo smagrisce. Volto duro, secco, impressionante per il pallore del viso scarno, da cui si rilevano fortemente gli zigomi; serio, ma con una certa mestizia, tra l'energico e il contemplativo: volto insomma indefinibile, chiuso in sè misteriosamente, avvivato solo da due occhi freddi, un po' a mandorla, profondi tra le palpebre secche, dure, aguzze, dalla linea sinuosa delle labbra, chiuse quasi a forza, ma sensuali e forti. Pennellata lunga, sicura nel mantello e nei capelli, più nervosa nel volto, con indugi di bianco sulla mano, agli zigomi, sulle labbra, sul dorso del naso, dove il colore si vede più abbondante, indugi di rosa agli angoli degli occhi, sulle labbra, ombreggiature forti quasi verdastre nel mento, più chiare nella guancia affossata, lievissime nel semicerchio dell'occhiaia. Strano ritratto, che non parla e lascia incerti,

sì che lo si direbbe di un artista travagliato, pieno di malinconia e di dubbio.

Grande è differenza tra questo quadro e il bel disegno dell'*Autoritratto* della collezione Santarelli. Il disegno è ampio, fatto a matita nera su carta scuretta, avvivato qua e là da tocchi di pastello bianco: la figura è di profilo, la testa è quasi completamente di prospetto ed è grande, giovane, forte, decisa, senza rughe, con gli occhi fissi innanzi a sè sotto le ciglie lunghe e dritte, sotto la fronte larga, incorniciata da lunghi capelli, che gli scendono giù fin sulle spalle e sul petto, sopra i riccioni della giacca dal colletto bianco stretto e rovesciato. Il naso è lungo, diritto, forte, un po' grande; le labbra tumide, un po' sporgenti sotto i baffetti nascenti, il mento corto su cui è accennata una peluria nerastra. Gli occhi, non molto grandi, freddi, indifferenti, con lievi occhiaie brunastre, avvivano nondimeno questo largo volto, da cui si sprigiona un certo che di fiero e di malinconico nello stesso tempo, un'aria di raccoglimento e anche una certa fierezza pensosa, che sorprende nel viso giovane, nella persona che s' intravvede robusta e vegeta. È un rapido abbozzo e pure è vivo di vita intima, forse della precoce serietà, priva di quella spensierata gaiezza, che avviva la fisonomia; nulla, nessun tratto è qui eccessivamente marcato, ma pure v'è tanta vita in questi grandi occhi; tanta amarezza in queste tumide labbra sensuali chiuse in una piega netta; tanta tristezza in queste occhiaie, lievemente segnate; tanta forza nello zigomo un po' pronunziato e sporgente! La semplice giacca dal collo rovesciato, aperta innanzi, semplice ed ampia nel disegno, diverrà, nel

quadro, quasi una toga rigida, dalle pieghe dure senza grazia; i capelli diverranno duri e troppo folti, la sporgenza dello zigomo diverrà più risentita, i tratti più duri, le ciglie secche come cordoncini, le lievi occhiaie quasi spariranno, il viso acquisterà col colorito giallastro, un'aria sinistra indefinibile, resa alquanto accademica dal gesto vuoto e pretenzioso della mano poggiata sul petto e dal lungo rigido colletto di pizzi, chiuso fin sotto il mento.

La stessa amara espressione nel così detto *Ritratto di un chimico* della Brera di Milano: è certamente un autoritratto, assai somigliante a quello degli Uffizi. Ha in mano una storta e un gran mantello scuro dal bavero bianco. Ma qui l'espressione è almeno più intensa e sulle ombre dell'orbita, sulla massa nera dei capelli, la luce brilla assai vivamente, se pure un po' verdastra e livida. Tra i radi mostacci e la barba a punta sorride il roseo delle labbra in una stretta ferma ed amara. È assai più grande di quello dagli Uffizi e assai meno leccato. Il fondo è bruno oscuro, e con esso si confonde il tono del manto.

Più interessante di questi è certo il *Ritratto di un vecchio*, di recente attribuito al Giordano e ch'era stato ritenuto per lungo tempo di scuola del Rembrandt. " A mezza figura, in veste nera (così lo descrive il De Rinaldis), e manto rosso cupo con bavero di pelliccia fulva. Ma la barba grigia arruffata, la fronte assai alta e convessa, le guance molli e grinzose, le palpebre arrossite e senza ciglia, le pupille caratterizzate dall'opacità che è propria dei vecchi, la carnagione giallo-rossiccia, la fattura larga ed efficace, i piani di luce sparpagliati indicano chiaramente Luca Giordano come autore di questo

dipinto, condotto secondo una non bene intesa imitazione rembrandtiana. La mano del vecchio, benchè guasta da restauro, par cosa morta ed è mal disegnata ".

Un'altra imitazione del Rembrandt, ma più prossima all'originale per il giuoco della luce sulle ombre predominanti, è il *Ritratto di un Cardinale* del Museo del Prado. Il luminismo rembrandtiano, che fa risaltare nettamente dal fondo i tratti più salienti delle figure, è evidentissimo in questi chiarori vivi della fronte e del naso sugli scuri delle occhiaie, in questo pensoso atteggiamento raccolto, che, secondando il giuoco della luce, dà alla figura un certo aspetto triste, anzi tragico. Ma dal Rembrandt il Giordano resta ancora una volta lontano; e, come nel *Ritratto di vecchio* del Museo Nazionale di Napoli, a malgrado di un impasto sapiente, di un modellato accurato e di una fattura serrata, non riesce alla potenza rappresentativa di Rembrandt, che nel disegno è ben più costruttivo e più solido, nel dettaglio più profondo e potente, nel gioco della luce più logico; così in questo *Ritratto di un Cardinale* non giunge a quel drammatico effetto di luci, che è proprio delle opere del grande fiammingo; non riesce a dare agli scuri una compattezza che resista sotto la luce viva tangente, non disegna potentemente, ma accenna e sorvola sulla linea, riesce a una disgregata rappresentazione della forma umana: sicchè la pittura appare tutta buchi e resta ben lontana dalla potenza espressiva del modello.

Piace, dopo questa pittura non sentita e non personale, perfino la evanescenza dei *Ritratti di Carlo II* e di *Marianna di Neoburg*, seconda moglie di questo re, che egli in due pic-

coli quadri rappresenta a cavallo, in un'accademica rigidità di parata, piena di un tranquillo spirito decorativo, che s'accentua per i toni chiarissimi fino al punto da ricordar la tecnica degli affreschi. Queste forme non agitate, ma composte con grazia, questi cavalli dalle grandi gualdrappe ricamate che sentono così bene la loro posa, questa serenità quasi arcadica, di espressione, quanto non sono lontani dall'esuberanza di vita e di movimento di certi grandiosi ritratti di Velasquez e di Van Dyck! Pure, in queste piccole opere il Giordano riesce ad esprimersi originalmente, senza bisogno di prendere altri a modello; riesce a piccole opere illustrative, non prive di un certo fascino, anche se pittoricamente poco interessanti.

Delle falsificazioni del Giordano abbiamo già detto qualcosa, parlando della vita del nostro pittore: ricorderemo ancora — vero esempio di falsificazione — il *Cristo che risana gli storpi*, ch'egli eseguì alla maniera del Dürer e che fece vendere come un vero Dürer al Priore della Certosa di S. Martino (1). Un quadro simile, che si trovò poi firmato nella cornice dal Giordano, fu venduto alcuni anni or sono a Napoli e trovasi presentemente in una collezione privata di Parigi. Ricorderemo ancora alcuni quadretti alla fiamminga del Museo Nazionale di Napoli, che rivelano un certo spirito caricaturistico, e cioè sono come una caricatura dei modelli fiamminghi. Al Museo del Prado, poi, v'è una Madonna, vantata come una così riuscita imitazione dello stile di Raffaello da parer pro-

(1) DE DOMINICI, *Vite*, III, 439.

prio opera del maestro d' Urbino. Ecco però come la giudica un fine intenditore d'arte, il Mengs: " Tra le tele dello stesso palazzo ve n' è una della Madonna di mezzo corpo, col Bambino e S. Giovanni, che ad alcuni pare di Raffaello: infatti, il Bambino è quasi tutto preso da questo autore: le carni delle figure sono rossette, il campo e il paese tirano all'azzurro, la tonaca della Madonna è d'un incarnato di carminio assai chiaro e il manto d'un azzurro oscuro, tutte cose caratteristiche di Raffaello, e perciò, chi non conosce la bellezza essenziale di questo autore, s'equivoca con la imitazione del Giordano ". Non diverso giudizio il Mengs fa delle opere riberiane del Giordano a Madrid *(Apollo che scortica Marsia, S. Girolamo, Lot ebbro,* il *Sogno di S. Giuseppe)*, e di quelle in cui mischia " figure vestite al modo di Paolo Veronese ", ma dipinte " più disanimato di tinte e di chiaroscuro " *(Storie di Salomone)*, e di quelle in genere fatte alla maniera veneziana, eseguite " non però con quella perfezione che taluni suppongono ".

Nella maniera del Ribera, o prossimi all'arte di questo maestro o da lui derivati, sono vari altri quadri del Giordano, di cui sarebbe troppo lungo parlare diffusamente: tale il *Transito di S. Giuseppe* (1677) di Ascoli Piceno, che ha accenti e immagini e riflessi di luce impressionanti; la tela del *Samaritano* della collezione Cecconi, di cui ricorderemo il torso poderoso e il mirabile gioco di luci, e il *Prometeo* della stessa collezione, disegnato specialmente nella muscolatura esagerata; il *Lot ebbro* della Corsini, di un esagerato realismo, ma d' un meraviglioso ricchissimo impasto; tale ancora il *S. Ignazio*

della Borghese, freddo e teatrale, ma di una trattazione minuta e paziente, diligente nel dettaglio. Quadri di varia imitazione, ma quasi tutti mediocrissimi, sono poi il tizianesco *Date a Cesare quel ch' è di Cesare* della Corsini di Roma, la *Concezione* di Palazzo Pitti (Jordanus F.), *L'ingresso in Gerusalemme*, anche della Corsini.

Di gran lunga superiori a tutte queste opere varie, ma quasi sempre affrettate e superficiali, e tra le migliori che il Giordano abbia eseguite, sono certo l'*Invenzione della Croce* della Pietà dei Turchini a Napoli, le *Marie al Sepolcro* e il *Gesù ortolano* della collezione Cecconi, la *Strage degli innocenti* della Galleria Doria (una, quasi identica, ve n' è al Prado), e il *Gesù fra i dottori* della Corsini, tutti della cosiddetta maniera bionda.

Il primo è un gran quadro caldo e nobilmente disegnato senza toni troppo vivi o scordati, fuso e unitario sì che è possibile avvicinargli i due quadri della collezione Cecconi, che danno appunto la misura dell' abilità tutta giordanesca di costruir le figure coi toni fondamentali, senza che il quadro perda di vivezza o cada nel monotono o nel piatto: il bruno, infatti, s'avviva alla luce dei primi piani, mentre il bianco s' indora di una luminosità calda e l' oro delle capigliature prende rilievo sul celeste pallido segnato d' ombre brune. L'istessa parsimonia di colori vivi si nota nella *Strage degli innocenti* della Galleria Doria, in cui le tinte ondeggiano dal marrone bruno, più scuro nelle ombre, al grigio delle parti architettoniche, avvivate dal verdino del fondo, ma dove, peraltro, alle buone qualità del colore non corrisponde una vera unità di rappresentazione.

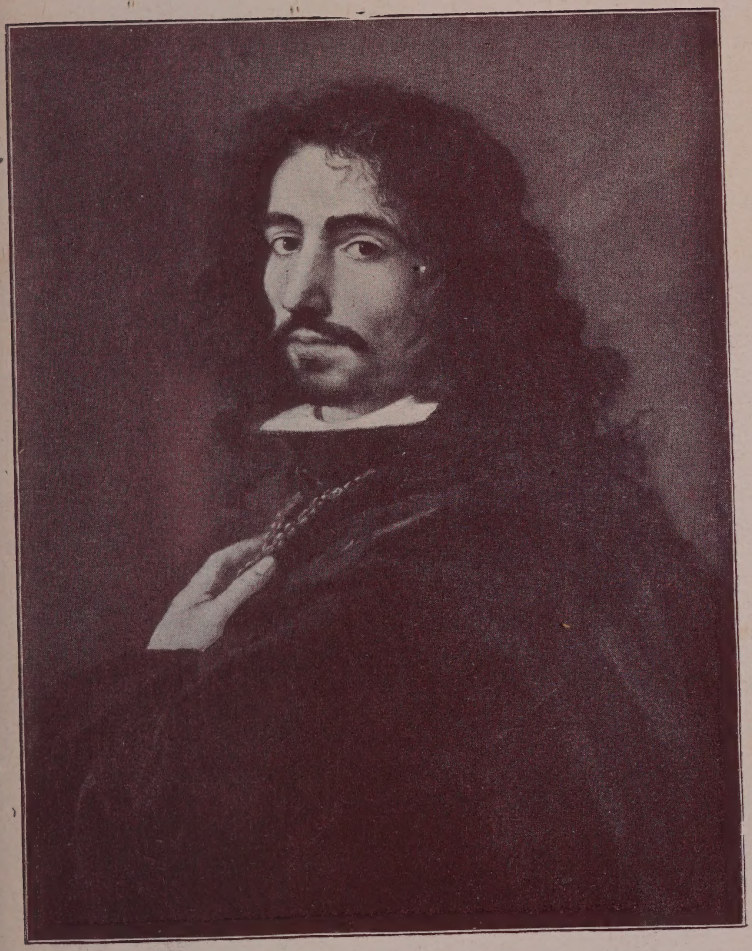
Nel *Gesù tra i Dottori* una identica sobrietà, ma molto maggiore potenza espressiva; il fondo è giallo dorato con qualche accenno a un celeste lievissimo verso destra, e solo qualche nota di un rosso assai scuro e perciò non stridente. Gesù fanciullo a destra, in alto, seduto sopra una specie di cattedra, coi capelli biondi e ricciuti, cinto di una veste bianca e d'un manto azzurrino a molte pighe, è in atto di parlare e fa un gesto pieno di dolcezza, ma insieme energico e risoluto. Attorno a lui s'affollano i dottori, di cui si vedono le teste calve e i corpi floridamente panciuti. Alcuni sono seduti, altri in piedi, qualcuno appoggiato alla colonna che si vede quasi al centro del quadro, altri accorrono frettolosi dal fondo: tutti in aria di meraviglia e di ammirazione. Per terra sono sparsi confusamente i grossi volumi e le carte; ma qualcuno ha ancora tra le mani un grosso libro aperto, in cui pare che legga. Ma la parola del Divino Fanciullo ha compiuto il miracolo, ha messo cioè il dubbio, o per dir meglio ha portato la luce in quelle menti, use ai lunghi discorsi e alle vane ciarle: alcuni lo ascoltano avidamente, altri lo guardano con curiosa aria di sbalordimento, qualche altro è stato subitamente conquiso dalla sua parola e gli sorride, qualche altro ancora guarda intorno ai compagni come per chiedere che cosa sia successo.

Ma tutta la tragica e profonda rivoluzione di queste anime si compendia e trova la massima espressione nella figura centrale del quadro, in quella di uno dei dottori dal corpo grasso, dal largo viso un po' giallo e disfatto, dagli occhi piccoli e dalla bocca fine. I capelli corti e neri danno rilievo alla faccia senza tratti marcati e pur

senza speciale rilievo di colore (la veste verdina chiarissima si perde quasi tra i toni del quadro): è questa la figura, eminente e centrale. Dalle mani, che ora gli pendono lungo i fianchi, gli son caduti i libri, e tutto un dramma interiore si scorge in lui: la parola di Gesù lo ha scosso ed egli ormai non lo segue più, tutto assorto com'è nei suoi pensieri, con gli occhi fissi innanzi a sè, estraneo quasi alla scena che gli si svolge intorno. La figura di Cristo, che, non essendo il centro nè ideale nè materiale del quadro, ad altro quasi non serve che a giustificare il gesto degli uditori, fa sì che rispetto a questo dottore sentiamo che la scena si è svolta, e qualche minuto prima è avvenuto il miracolo.

Quanto non è lontano, e quanto non è più vero, questo Giordano, dal Giordano delle tele movimentate, ad esempio, della *Deposizione* di Venezia? Nella gran tela l'artista s'è tenuto assai vicino a un modello del Rubens, di cui è appunto la composizione audace, vigorosa, impressionante; ma il corpo del Cristo è piatto, troppo convenzionali sono i tipi di donne ch'egli mette qui a far da Maddalene preganti, troppo stonate certe zone d'azzurro e di rosso spiattellate alla leggiera e che sconvolgono tutta l'opera, togliendole ogni armonia ed ogni unità.

Ponendo termine così all'esame delle principali opere del Giordano, a quelle cioè che riescono a comporne intera la fisonomia, dovremmo ora riassumere e ripresentare in pochi tratti appunto questa fisonomia artistica e dare del nostro pittore quel giudizio che siamo venuti prepa-



LUCA GIORDANO

Autoritratto. Raccolta degli Uffizi

rando durante tutto il nostro lavoro, e che abbiamo qua e là accennato e fatto già prevedere.

Cominceremo perciò col ricordare le parole del Mengs, che diceva del Giordano: " che non fece mai cosa assolutamente pessima, poichè sempre si trova nelle sue opere un certo gusto, ma a guisa d'embrione, delle cose eccellenti, fatte dagli uomini celebri delle scuole d'Italia ". Egli non arrivò mai (aggiunge il Mengs) alla perfezione in cosa alcuna, e da ciò proviene che il suo stile non può soffrir niuna diminuzione senza cadere nel più ordinario della pittura". Ricorderemo ancora—giacchè siamo sulla via delle citazioni — quel che il Frédérel diceva, che cioè il Giordano " non occupossi mai nè dello studio profondo dell'arte, nè della di lei difficoltà e delicatezza. Si contentò sempre di piacere al pubblico, e se qualche volta dovette piacere ad alcuno intendente, non potè mai frenare quella smania di eseguire il lavoro precipitosamente, secondo l'usato suo costume. Ebbe ancora la sfortuna di fiorire in un tempo in cui non si avevano in pregio nè la semplicità nè l'esattezza nè la filosofia, e, trascinato dal cattivo gusto che regnava allora nella poesia e nella letteratura, introdusse nelle sue composizioni l'oscurità delle allegorie, il miscuglio della storia e della mitologia, e la confusione di mille personaggi reali, finti e favolosi, personificando anche le cose ideali... ". Al Lanzi il Giordano pareva un genio " vasto, risoluto, creatore ", benchè il suo tingere non gli paresse troppo vero nei toni dei colori e molto meno nel chiaro-scuro, " in cui si fece una maniera ideale e arbitraria ". Al Palomino pareva, invece, che la sua maniera avesse molta vaghezza di

armonia, ma che sentisse troppo di non meditato, di scorretto e di poco anatomico.

La verità è che il Giordano è un pittore che meraviglia, sbalordisce, scombussola: come ben diceva C. T. Dalbono, egli non sorge, ma dilaga, non si produce a poco a poco, ma scoppia, è un uragano anzichè un pittore. Il Giordano " si forma un disegno ma di pennello, e si forma una tavolozza con la quale ruba agli altri pittori quello che gli può servire e li manda poi, come suol dirsi, al diavolo, senza curarsene più... Imita tutti talvolta e non per servilità d' imitazione, ma per mostrare che egli sa fare come altri e meglio... Luca detto *fa presto* è un uragano che piomba nel campo della pittura—scompiglia, schiaccia e sradica,—scompiglia i dotti e i Raffaellisti d'allora, schiaccia i discepoli del Calabrese e del Vaccaro, sradica tutti i principî accademici, coi quali si voleva incatenato il genio e metodizzata la tavolozza... Scimmieggia gli antichi, quando gli torna, per detronizzarli, imbarazza i conoscitori e i pittori moderni, facendo calcolo sulle sue specialità, nè lascia tranquilli i pittori di frutta, di fiori, di pesci, di molluschi... Egli è il sommo tira via, il Proteo, il fulmine della pittura, il creatore di una scuola di tira via, che gli corre dietro; ma affannando così come dietro allo svelto corridore va il panciuto e bolso cavallo ".

Una pagina così brillante come questa che il " napoletanone " Luca Giordano ha ispirata a C. T. Dalbono, dice, se non tutto, molto; contiene embrionalmente il giudizio esatto del nostro pittore. La pratica della pittura dette, infatti, al Giordano quella prontezza di im-

maginativa, per cui, secondo il Solimena, egli vedeva il quadro fin da principio quale sarebbe stato in definitivo; così i suoi disegni sono stupefacenti, rapidi, accennati appena, dalla pennellata sicura rilevata di bianco, fatti per esprimere il più delle volte solo l' intenzione, il primo motivo, la linea centrale del quadro. Il desiderio di stupire i suoi contemporanei, la sua innata audacia, quasi il fascino del pericolo, lo portarono alla rappresentazione di quegli acrobatici scorci impressionanti, di cui son piene tutte le sue opere; il desiderio di comporre quadri festosi, gai, appariscenti lo spinse ad un colorismo esagerato e spesso falso, a certe composizioni smaglianti di gialletti, di viola, di celesti, di rossi, che tante volte nel corso di questo lavoro abbiamo dovuto riconoscere piene di disarmonia, anzi di evidenti stonature.

Il rosso e il bleu sono due colori, in cui il Giordano più spesso, infatti, cade: essi rappresentano nella gamma delle tinte i toni massimi, gli effetti più violenti. Fino a che essi, come anche le altre tinte, sono assoggettati al controllo della realtà, che infonde loro una certa vita e li costringe ad accordi con gli altri toni, avviene che in un certo modo s'intonino e si accordino; ma, quando il pittore li adopera di fantasia, è necessario, perchè si sorreggano, che lo studio degli accordi progressivi di tutte le altre tinte sia tanto calcolato e perfetto che non ne venga alcun stridore e contrasto. È necessario cioè che la gamma dei colori sia assoggettata ad un crescente di toni fino a giungere a quel dato tono rosso o bleu in modo che non mai venga a mancare l'accordo armonico tra le diverse parti dell' opera.

In Luca Giordano, invece, un manto celeste, una larga zona di rosso, ch'egli non sa dominare ma che è colore crudo, fa talvolta precipitare tutto un quadro, che pareva invece una felice costruzione di colore vivo: questi toni sbagliati, che si ritrovano nella maggior parte delle sue opere, mostrano sufficientemente che a lui mancava il più delle volte la paziente costruzione interna degli accordi, mancava una buona preparazione del quadro. Il bianco egli lo domina e del bianco si serve con abilità; del giallo anche fa uso accorto e prudente: quanto al rosso e al bleu, egli non sa sostenerli se non di rado e gli escono dal pennello chiazze di un colore morto e stanco, a cui indarno cerca dar vita con ombreggiature di nero e di viola. Quel rosso e quell'azzurro gli scappano d'ogni parte, gettano il disordine nella composizione, le fanno perdere ogni equilibrio, rilevano il facilone e l'improvvisatore, fanno scoprire i difetti, a prima vista dissimulati, di tutta l'opera, gettano un gelo dove pareva tutta vita, agghiacciano d'un colpo tele, a cui pareva avesse concorso uno spirito artistico, pieno d'entusiasmo, e non già quello venale di un mestierante.

Queste disarmonie, questa eccessiva facilità, la non dissimulata noncuranza — di cui anzi egli fa quasi sfoggio — nel trattar l'arte come qualcosa cioè che non è parte vitale della propria anima, ma che è invece commercio, tutte queste mende dell'uomo e dell'artista fanno sì che ci si accosti alla sua opera con diffidenza e con poca simpatia. Ma quando, vincendo la prima titubanza e facendo forza su se stesso, si riesce a giudicare l'opera di questo vario, strano, eccezionale pittore, non si può fare a meno di ri-

conoscergli qualità superiori di versatilità, di abilità, di originalità, e non si può senza sorridere e senza dargli un po' ragione ricordare quel che diceva il vecchio Dalbono, buon intenditore dell'arte napoletana : " ... Luca, sempre che dipinge, ed anche quando sbizzarrisce e strapazza l' opera sua, ha un angolo. per così dire, dove si palesa maestro. Ha il Vesuvio nell' anima, l'aria di Portici nel suo pennello, nelle figure di donne la pastosità di sua moglie, e nelle figure all' indietro e nei fondi un prestigio di fare, nel quale sta scritto — *Non te ne ncaricà !* ".

APPENDICE.

I.

PER UN CATALOGO DELLE OPERE DI LUCA GIORDANO.

L'enorme numero delle opere di Luca Giordano, o che a lui i cataloghi delle varie collezioni attribuiscono (non v'è museo d'Europa che non abbia uno o più quadri segnati col suo nome), e l'impossibilità di verificare le rispettive attribuzioni, renderebbero poco utile un catalogo che tutte le segnasse, il quale facilmente oltrepasserebbe il mezzo migliaio di numeri.

Ad ogni modo, per chi ne fosse curioso, rimanderemo all'utile opera del BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs*, etc. (Paris, Roger, 1913), che, pur non essendo completo, riporta un buon numero delle opere del Giordano che sono in Gallerie italiane ed estere; e ad opere di simil genere e ai vari cataloghi speciali: *Prado* (ed. Lacoste); *Louvre; Die Gemälde-Galerie des Kaiser-Friedrich-Museum* (Berlin, 1909); *Katalog der Gemälde-Galerie* (Wien, 1907), etc.

Per i quadri delle chiese sarà utile vedere, per Napoli, il CELANO e il DE DOMINICI; per la Spagna, il volume del VELASCO, in cui sono indicate tutte le opere fatte dal

Giordano per chiese e monasteri di Madrid e d'altre città di quella terra.

Le maggiori pinacoteche italiane (Nazionale, Borghese, Doria di Roma, quella degli Uffizi, quella Pitti, quelle di Napoli, Bologna, Milano, Venezia, Prato, la Carrara di Bergamo) hanno tutte un numero più o meno grande di opere del Giordano; Parigi, Brunswick, Berna (un ritratto di Masaniello ?), Dresda (19 opere), Hampton Court (12 tele della storia di *Amore e Psiche*); Madrid (al Prado, circa 50 quadri); Monaco di Baviera (tra l'altro, un autoritratto del G., e un gruppo col suo ritratto e quello del padre e di quattro vecchi); Berlino, Vienna, e centinaia d'altre gallerie di città minori, hanno un gran numero di veri o presunti Luca Giordano. Anche Pietroburgo ne ha una larga raccolta: il dottor Lionello Venturi, infatti, mi comunica gentilmente il titolo di un gran numero di tele del Giordano — di cui molte firmate, — esistenti nel palazzo di Gatchina e nel palazzo d'Inverno, e che non son registrate in nessun catalogo.

A Napoli in collezioni private (Ierace, Franchini, Catemario, Fondi, Sant'Angelo, Postiglione etc.), innumerevoli Luca Giordano; a Caserta, Montecassino e in molti paesi delle provincie meridionali, altri quadri, di soggetto quasi sempre religioso; moltissimi ancora in chiese napoletane (S. Domenico Soriano, Sanità, S. Apostoli, Purgatorio, Gesù Nuovo, S. Carlo alle Mortelle, S. Teresa, etc.); altri ancora se ne trovano segnati in cataloghi di vendita.

II.

CENNI DI BIBLIOGRAFIA GIORDANESCA.

La bibliografia di Luca Giordano è scarsissima: i numeri principali ne sono costituiti dalle note opere del SANDRART, del BALDINUCCI, del DE DOMINICI, dell'ORLANDI, del FRÉDÉREL, del VELASCO (*El Museo pictórico y escala óptica*, 2 voll., Madrid, 1715-1724), del DE RINALDIS (*Su alcuni disegni di L. G.*, in *Ausonia*, V) e del NEAL (*Rembrandt e l'arte del suo tempo*, Firenze, 1906). Vedila riportata quasi tutta nell'ottima opera del CECI, *Bibliografia delle arti figurative nell'Italia meridionale* (Bari, Laterza). Degno di menzione è anche il *Testamento di L. G.*, pubblicato nella *Collección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1852, vol. XX, pp. 563-574). [Posteriore: A. BORZELLI, *L' opera maggiore di F. Mochi-Luca Giordano*, *l' "Anonimo e B. de Dominici"* Napoli, Federico e Ardia, 1917: che mette in dubbio che la *Vita del Giordano* sia opera del De Dominici e vi sospetta un plagio].

Al fine del nostro lavoro, aggiungeremo per la parte generale introduttiva l'*Estetica* e i *Problemi di Estetica*

del CROCE, un recente volume del WOLKOFF-MOUROMTZOFF su *L'à-peu-près dans la critique et le vrai sens de l'imitation dans l' art* (Bergamo, 1913), ed altre minori pubblicazioni d' estetica e di critica d'arte, inserite nella *Critica* del CROCE, nella *Voce* di Firenze e nella *Cultura* di Roma.

Pel quel che riguarda l'arte del Seicento, tra le molte opere che ci sono passate tra mano ricorderemo gli articoli di LIONELLO VENTURI (*M. da Caravaggio,* in *Arte*, XIII, ff. 3 e 4, e *Bollett. d'Arte*, VI, 1), gli articoli del LONGHI (*Mattia Preti*, nella *Voce*, ottobre 1913; *Battistello* in *Arte*, 1915, fs. I-II-III); quello del DE RINALDIS (*Note sulla pittura napoletana del Seicento,* in *Ausonia*, VII), e le pubblicazioni speciali che su vari artisti hanno fatto il LAFOND *(Ribera* e *Zurbaran)*, il MAYER *(Ribera)*, il FORATTI e G. ROUCHES, *I Carraci*, il SERRA *(Il Domenichino)*, l'OZZOLA *(S. Rosa)*, il SUCCÀ *(M. da Caravaggio)*, il DE RINALDIS *(Cavallino)*, il FABBRINI e il GEISENHAIMER *(P. da Cortona)*. Si vedano anche due volumetti di C. T. DALBONO, su *Massimo Stanziani* e *Ritorni sull'arte napoletana;* il buon *Catalogo della pinacoteca di Napoli* del DE RINALDIS, il volume di L. VENTURI su *Giorgione* (al capitolo *Il Giorgionismo del Seicento*).

COLLOQUI COL CANE TELL. (*)

(*) Com' è detto nella prefazione, questi scritti composti in guerra tra il 1915 e il 1918, e i più sul finire del 1917 e i primissimi del '18, sono uniti a questo volume come testimonianza dei sentimenti e dei pensieri dell'autore della monografia sul Giordano.

I.

LUOGHI COMUNI.

Evidentemente, Tell, tu sei un essere che all' apparenza s' interessa ben poco di quel che accade nel mondo. A meno che, tu non finga di non interessartene, o che piuttosto tu non abbia già nel tuo spirito sentenziato, diciamo così, intorno ad esso, e non te ne voglia più occupare come cose già dal tuo spirito superate. Questo, in verità, mi sembrerebbe troppa presunzione, pur non essendo la presunzione il carattere meno spiccato di certi filosofi.

Ad ogni modo, dico, faccio troppa stima di te perchè io creda a un tuo disinteressamento assoluto dagli avvenimenti quotidiani: l'osservare e il riflettere sono tue qualità così evidenti, che, se ciò tu non facessi, dovrei domandarmi, senza speranza di trovare una risposta, intorno a quale ramo dell' attività umana tu sia solito muovere il giro dei tuoi pensieri. Perchè tu certamente, quando muovi i tuoi grandi occhi, osservi, e, quando li fissi dritto nel vuoto, pensi.

Anche io, veramente, sarei propenso a credere che, a dispetto della nostra stolta superbia, tutte le nostre azioni,

anche se di quelle che al giudizio dei più sembrano importanti o solenni o capitali, tutti i movimenti e rivolgimenti ed assestamenti del genere umano — siano anche essi di quelli che segnano, come pure suol dirsi, delle date nella storia dell'umanità — abbiano in fondo in fondo un interesse assai relativo, se considerate con un occhio un po' superiore, o meglio con uno spirito che non sia interessato direttamente ad essi, cioè non con lo spirito d'un uomo. Insomma, starei per dire, lo storico ideale dell'umanità potrebbe essere per l'appunto un cane. E spero che un giorno tu m'abbia ad aprire il cuore su questo non indifferente argomento. Tanto più che non riesco a capacitarmi perchè noialtri uomini, viventi per così poco spazio di tempo su questo mondo (che non è poi, a dire degli astronomi, altro che una infinitesima parte di un sistema planetario, di cui non si riesce a capire l'utilità e la ragione), abbiamo a crederci di tanto superiori a quegli esseri minuti sì, ma numerosi quanto e forse più di noi, che popolano nel contempo il mondo stesso, facendo meno schiamazzo e dando meno fastidio, Mi domando cioè la differenza che corre tra un agglomerato di uomini (città) e questo gran formicaio che tu stai osservando ora all'ombra di questa quercia, e che, come vedi, spaventato dalla nostra presenza, comincia non dico a mostrare i denti (cosa un po' lontana dalla verità), ma a dare non dubbi segni dello scontento, e forse della paura, che desta la nostra importuna presenza.

Allontaniamocene dunque, per non essere indotti nella facile soddisfazione di aver da noi soli, tu ed io cioè, provocato un gran tumulto e per distogliere il pericolo

degli incalcolabili danni che una tua zampata potrebbe arrecare all' architettura di questa innocua città di formiche.

E, continuando, ti dirò ancora che son confermato nella mia idea della scarsa eco che i fatti più rumorosi che accadono in questo travagliato mondo trovano tra gente e gente, dal disinteresse che alcuni ne provano, e dal poco amore della generalità verso la storia. Cioè verso la cosiddetta storia politica, perchè tutti, chi più chi meno, siamo informati alla meglio della nostra piccola storia personale, di quella della nostra vita e di quella degli esseri che la provvidenza ci ha messi vicino. Leggevo, infatti, oggi su un giornale che un tale, credo un professore, ha fatto una piccola inchiesta, in una scuola di non so quale parte dell'America, rivolgendo una serie di domande agli alunni. E ha trovato ch'essi credevano che quello che era il nome d'un gran generale fosse un nome di città, e quello che era nome di città fosse un artista cinematografico ; e tante e così diverse stramberie che ci sarebbe di sbellicarsi dal ridere, ma anche da piangervi su un poco, pensando a quel che suol essere la fama e l'ambizione della fama.

Senza dare una grande importanza a un fatto simile e senza ridere per esserci stato uno che s' è preso il gusto di fare una tale inchiesta (che tu , cane di buon senso, non avresti certamente fatta , e neppur pensata), credo che risposte anche più edificanti si potrebbero ottenere da tanti e tanti altri : da un pazzo, per esempio, e da un selvaggio.

Ma, mi si potrebbe obbiettare, un pazzo è un pazzo e un selvaggio non appartiene alla civiltà.

E che cos'è un pazzo e che cos'è la civiltà? Potrebbero un leone, una scimmia, una formica distinguere un pazzo e un selvaggio dal resto degli uomini? Sapresti tu stesso distinguere un savio da uno che — dai più — tale non è giudicato? Dieci o cento o mille persone che si mettano d'accordo possono benissimo dar del matto a chiunque e trattarlo per tale, e come tale chiuderlo tra quattro mura, e anche legarlo. E perchè? Perchè quel tale, mettiamo, agisce e parla diversamente dagli altri. E chi ha mai stabilito che si debba pensare o agire in un modo piuttosto che in un altro?

M'accorgo, Tell, che divago e m'accorgo anche che tu mi ascolti assai distrattamente. Tu, infatti, preferisci andar mettendo il naso in tutti i buchi come se cercassi qualche cosa che non riesci a trovare. E amo rassomigliarti a quel certo filosofo Diogene in cerca dell'uomo.

Ma, tornando un po' sui nostri passi, è lecito insomma domandarsi perchè una città si diversifica da un formicaio e un formicaio dall'uomo? E chi ha dato a noi il diritto di chiamare formica quell'animaletto che dianzi ti mostravo? Voialtri cani, ad esempio, avrete certo un altro nome per distinguerle dalle altre bestie. A meno che, com'è probabile, pur identificandole voi non vi prendiate affatto la briga di dar loro un nome qualsiasi.

Ora, in che si diversifica un uomo da un cane? Forse che ciò avviene perchè gli uomini hanno la smania di denominare, catalogare e classificare tutto quello che vedono? Ma neppure tutti gli uomini fanno questo, e tanti e tanti ve ne sono che non sanno distinguere, poniamo, un gufo da un barbagianni, un abete da un larice e una

GESÙ TRA I DOTTORI

Galleria Corsini

stella da un pianeta. Questi uomini, dunque, evidentemente in ciò ti rassomigliano senza che tu ed essi lo sappiate. Ma essi probabilmente si distingueranno da te in quanto sanno fare scarpe, portano cappelli, mangiano in un modo diverso e cibi diversi, mentre tu non sei buono a far nulla, non porti scarpe o cappello, e mangi come mangiano tutti i cani di questa terra. E che perciò? È forse il leone da meno della formica, perchè questa sa costruirsi una casa e quello no? E tu sei da meno di un'ape, perchè questa è previdente, mentre tu non pensi mai a metter nulla da parte?

II.

I NOSTRI MORTI.

Tell, qual' è la tua patria? Hai mai dubitato d'averne una? O piuttosto, sai tu dirmi che cosa sia la patria? Io ne ho udito tanto parlare che mi ci perdo: essa è infatti una infinità di cose facili e difficili a intendersi, è un'astrazione ed è una realtà, dicono. Una cosa che vigila sopra di noi, che dobbiamo difendere, e che noi difendiamo infatti, quasi convinti della sua esistenza, anzi senz' altro persuasi ch' essa abbia sempre esistito, una di quelle cose, insomma, di cui tutti dicono: " Ma come la patria? che cosa è la patria? ", con un risolino meravigliato di persona a cui si sottopone un quesito troppo facile a risolversi.

Tu almeno sei più sincero e non rispondi, lasciandomi dubitare che tu t' infischi, tra l' altro, anche della patria;

cosa che farebbe scandalizzare chiunque altro che non fossi io e che ti farebbe perdere per sempre la stima di ogni persona morale, di ognuno di quelli cioè al corrente delle varie e complicate definizioni di questo concetto di Patria, che tu forse hai visto, senza saperlo, rappresentato all' ingrosso in certe belle donnone di marmo e di bronzo sprizzanti salute e che si prestano moltissimo a far arricchire l' ispirato artista che le plasmò o le fuse.

Talchè mi viene il dubbio che la Patria sia qualche cosa che procuri dei vantaggi materiali, oltre tante decantate soddisfazioni morali.

Se essa è grande, rispettata, temuta, cresce la nostra considerazione agli occhi degli altri popoli; se essa è piccola, povera, debole, tutti ci disprezzeranno e ci tratteranno male. Considerazioni edonistiche, che sminuiscono alquanto agli occhi nostri il valore ideale di un tal simbolo, riducendolo all'espressione commerciale di un *made in Italy*, della marca di fabbrica d' un' automobile e di una scatola di salsa di pomidoro, più o meno accettata dai mercati esteri.

Ma la Patria, dicono, è molte altre cose, ed è tra l' altro la cosiddetta terra dei nostri morti, qualche cosa come un enorme cimitero, che conserverebbe i resti pietosi dei nostri antenati più vicini e i resti ideali o fossili di quelli più remoti — illustri ed oscuri, — che nessuno di noi vorrebbe oggi certo a tavola, nel seno della propria famiglia, ma per cui tutti ostentano un gran rispetto e una grande venerazione, ipocritamente dimenticando che i nostri morti di ieri e dei tempi remoti hanno proba-

bilmente avuto difetti uguali e forse peggiori dei nostri, e che furono prepotenti, violenti, crudeli, avidi più di quanto siamo noi, d'una generazione che tutti disprezzano come piena di vizi e d' immoralità.

Al tempo, dunque, più che all'azione annientatrice dei vermi e del forno crematorio è affidata questa purificazione, questa sublimazione di quelli che furono, e il loro collocamento a riposo nella nicchia ideale dei " nostri morti ", dei quali solo pochi fortunati conservano un non amaro ricordo per via di qualche eredità di quattrini o di beni, di glorie o di titoli. Con quale vendicativa aria di soddisfazione non dovrebbe pensare (se ci pensasse) l'assassino, che noi teniamo chiuso vita natural durante nell' ergastolo, al giorno in cui anche egli farà parte di quei n o s t r i m o r t i, per cui le generazioni avvenire professeranno la più grande stima, facendosi magari per essi scannare su quel suolo che essi calpestarono lasciandovi le sanguinose impronte del loro delitto ?

III.

RIMPROVERI.

Da molti giorni a questa parte, amico Tell, non ci occupiamo che di *sottises*. Non ci siamo proposti, infatti, problemi vasti e di serietà riconosciuta; ma andiamo saltellando di frasca in frasca per i sentieri di una amabile ma un po' vuota *causerie*, sfiorando aspetti di problemi e riflessi di idee senza mai approfondire e senza mai concludere.

Veramente, io ho qualche dubbio sui risultati dei nostri colloqui, anzi son sicuro che da essi non solo non verrà nessun beneficio all'umanità, ma anche noi non trarremo maggior utile che passare il tempo, illudendoci di far della filosofia.

Ad ogni modo, quando penso alla severa intonazione dei nostri primi discorsi e alla piega quasi tragica delle nostre prime conversazioni, che parevano destinate a rivelare il mondo sotto un nuovo aspetto, io sorrido di compassione di te e di me e dei nostri orgogliosi propositi. Perciò son lieto di dividerne con te le responsabilità e dividerne il lato ridicolo ch' esse ora mi rivelano, e dividere anche questi rimproveri, che giungono in tempo a gettar cenere sulla brace del nostro orgoglio.

Quale più orgoglioso proposito che quello di cambiare le cose di questo mondo, scagliando a dritta e a manca giudizi e sentenze; e quale più audace follia che voler giudicare di tutto dall' ironico pulpito di una universale incredulità verso quello che è il giudizio corrente e la comune credenza?

A vivere tranquillamente, basta il non rimestar nulla: crediamo, dunque, in tutto quel che gli altri credono e non avremo almeno la noia di sentirci dar del matto e dello stravagante, che pare una delle più gravi ingiurie che si possano fare a un uomo di penna. Che importa a te che esista o no, o che gli altri ci credano, un tribunale supremo per i delitti dell'umanità, e che esista la Giustizia e la Legge, l'arte e il paesaggio? Vi sono dei momenti, in cui anche la loro discutibile esistenza non mi da-

rebbe alcuna noia: tanto meno noia mi dovrebbe dare il pensare che v' è chi ci crede.

Facciamo dunque un atto di contrizione, anzi ripudiamo per sempre il nostro aggressivo tono d' incredulità. Crediamo anche noi a tutto quello a cui gli altri credono. Non è anche bello forse sentirsi forti di un' anima comune e di comuni credenze, avere la solidarietà religiosa dei fedeli?

Contentiamoci piuttosto, Tell, di guardare ogni tanto dentro noi stessi. Per quanto vermi sulla terra, la nostra anima, cioè il nostro pensiero, è sempre il più largo e inesplorato campo di indagini che appassionato ricercatore possa sperare. È una flora fantasticamente ricca di piante e di fiori, quali mai erborista famoso potrà riuscire a catalogare e numerare.

Perchè non erborizzare nel proprio orto? Ogni movimento della nostra anima è vasto quanto la più larga onda del mare e le sue profondità nulla hanno da invidiare a quelle in cui si nascondono le più strane gemme marine. Trasparenze cristalline e fangose opacità, calma di seni profondi e tempeste di mare aperto, profumi d' alghe e tanfo di laguna, quale più misterioso e fantastico oceano del nostro cuore?

Alle volte, io sento in me queste oscure profondità, al cui fondo il mio pensiero, che è un modesto palombaro, non arriverà mai per strappare il ramo di corallo rosso come sangue. E più sono muto e vuoto, più sento allontanarsi il fondo di questa voragine, e cerco e non trovo e mi fermo a guardare l'orlo con aria stupida e distratta, brancolando nel buio per ritrovar me stesso che sento

quasi smarrito. E non so pensare a nulla, e far nulla, e rinnego tutto, perchè non riesco a vedere laggiù una luce che mi guidi nell'oscurità.

Allora esco fuori, sotto il cielo azzurro pieno di sole, e perchè vedo le montagne, i fiumi, le case, gli alberi, m'illudo, povero cieco, di vedere veramente.

IV.

VORREI...

Vorrei essere in un bel salotto, caldo e profumato, vorrei essere ben vestito, lavato, pettinato, sprofondato in una soffice poltrona, fumando delle ottime sigarette, e sentire, nella penombra " calda e tentatrice ", suonare il piano da una donna che amassi e che m' amasse e venisse a baciarmi piano piano senza dirmi una parola. Io ne vedrei sotto il collo lungo e bianco il solco dell'attacco delle spalle tra le trine piene d' ombra, ne vedrei i capelli castani, corruscar sotto la luce delle candele e il rosa pallido della trasparenza dell' orecchio.

Ne seguirei, senza stancarmi, il ritmo delle braccia e gli impercettibili movimenti del corpo teso nello sforzo intenso della sinfonia, sentirei dentro me come una cadenza molle, come un fruscìo di carezze lontane.

E, nello stesso tempo, vorrei sentirmi libero di stare e di andare, di amare e non amare, di far la luce o l'oscurità, vorrei poter, senza cenno — ma col solo pensiero, — interrompere la musica, farla cambiare, farla più piena e più forte.

Vorrei poter chiudere gli occhi e sognare, sognare ad occhi aperti, seguendo il fumo della sigaretta, un bel sogno dolce e fantastico, che mi portasse lontano, uno di quei sogni dal quale si desidera non più svegliarsi.

Anzi, vorrei che la realtà mi sembrasse sogno, almeno per una sera. Almeno per una sera vorrei esser felice di questa felicità non chiassosa ed esteriore, ma intima e tranquilla, per una sera sentirmi soddisfatto di me, sicuro di me, contento della mia esistenza, anche al costo di dover pagare tanto godimento con l' eterna amarezza di un eterno rimpianto.

V.

CONFIDENZE.

Stasera, Tell, come molte altre sere, ho il cervello vuoto. Non propriamente vuoto, anzi, chè allora mi sentirei stupido sì, ma leggiero e gaio, ma assonnato e torpido, come uno stomaco che compie una difficile digestione.

Vorrei parlare e non posso. Le parole mi vengono fuori a stento, le idee, si sono nascoste non so in quali recessi della mia mente (idee?), e debbo strapparle da quel nascondiglio, provando il dolore di un quasi laceramento.

E mi chiedo invano il motivo d' un tale assopimento e starei per troncar di netto questo nostro arido colloquio, se una certa puntigliosa mia ostinazione non volesse a ogni costo, stasera, trovar la spiegazione d'un tal fatto e fartene la confidenza.

Mi ostino quindi in questo sforzo, pensando che il cer-

vello sia come una ruota, che stenta a girare dapprima e poi, quasi riscaldata, va avanti senza sforzo.

Infatti, quando penso che c'è di quelli che lavorano col cervello a ora fissa, di quelli cioè che ad ogni istante possono dire al proprio cervello: " pensiamo ", io mi arrabbio contro questo arrugginito meccanismo del mio pensiero, che va quando pare a lui e non quando voglio io, e detta legge e m'impone di principiare o mi dice di smettere, anzi principia e smette senza preavvisarmi e spesso contro la mia volontà.

Penso quindi con dolore che non potrò mai riuscire a scrivere un libro, un libro come quelli che scrivono tutti, ordinato e pulito, eguale dal principio alla fine, logico, senza spezzature e senza saldature.

La mia testa, invece, non sa legare, ordinare, e, principalmente, saldare. Quando ripiglio una vecchia idea, sento una invincibile difficoltà nel riattacco: come se si trattasse di due diversi metalli, che non è possibile saldare. E tutto quello che ho pensato ieri è un metallo differente da quello delle mie idee d'oggi.

Sono ineguale e sempre cangiante, e, se scrivo, in quello che scrivo è possibile vedere la differenza tra quello scritto prima e quello di poi, come se l'inchiostro mi si cambiasse a volta a volta nella bottiglia.

Come potrò più riuscire a fare un libro? Un bel libro da far stampare con bella carta, da poter leggere con l'intima soddisfazione di veder riprodotte le proprie idee da tanti bei caratteri uguali, e in tante righe diritte, con tutti i suoi punti e le virgole, e il numero progressivo

delle pagine, e i capoversi, e il frontespizio, e l' indice, e la magica parola: " fine ".

Tutto quello che io scrivo, invece, può stare al principio e alla fine del libro, può essere l'introduzione e l'esordio, indifferentemente. Tutto è senza capo e senza coda, senza logica, tutto è frammento di frammenti.

Le mie idee mi sembrano quelle pietre dolci, con le quali invano il muratore cerca di costruire una bella casa.

Egli vi picchia su col martello per dar loro la forma voluta, e quelle si spaccano e si sgretolano e non riescono mai a trovar posto nella fabbrica se non per turar buchi; di quelle pietre isolate, di cui si fanno le case povere e non i palazzi, i muri a secco ma non gli architravi.

Le mie idee, come queste pietre, le debbo mettere in opera così come vengono. Non le posso lavorare o dominare, perchè, se vi lavoro attorno, sfumano o diventano, scheggiandosi, piccole piccole.

Perciò rinuncierò al libro, al libro dei miei sogni, di almeno trecento pagine e che costi almeno quattro lire.

Ma mi vendicherò con le mie signore idee, costruendo loro, anzichè un bel palazzo, come volevo, un modesto pagliaio, dove abbiano freddo e fame, e dove nessuno le veda, e vivano la vita povera che si son meritata.

VI.

ELOGIO DELLA SIGARETTA.

Ci sono dei momenti, mio ottimo e muto Tell, in cui son preso da accessi tali di superbia, che sento come

scavarsi tra noi due un abisso, sento d'essere da te lontano lontano e a te immensamente superiore nonostante tutti gli elogi che vado assai spesso facendo, in questi colloqui, della virtù e della felicità della razza vostra rispetto al genere umano.

Ma non sono accessi violenti, perchè, anzitutto, non si manifestano in forme esteriori tali che tu possa avvedertene; è una calma esplosione interna di soddisfazione, durante la quale mi riconcilio col mio prossimo e sono più che mai incline alla bontà e a scusare tutte le debolezze umane. Sono, insomma, momenti nei quali mi pare di sprofondare in un mare di delizie e d'entrare in un mondo diverso e di guardare le cose attraverso un velo sottile d'ombra, che, mentre ne sfuma i contorni, ne allarga le linee, togliendo loro ogni asprezza e dando a tutto quel che mi circonda un piacevole carattere di intimità di tempi passati, di vecchia e buona amicizia un po' indifferente, ma simpatica nella memoria.

Allora, anche gli oggetti che d'ordinario, stupidamente, mi sembrano brutti, assumono ai miei occhi un nuovo carattere; mi si rivelano, d'un tratto, sotto nuovi aspetti sconosciuti, che mi fanno pentire di un giudizio troppo affrettato; e allora rimprovero dolcemente a me stesso quell'ironica abitudine di giustiziere, che m'è purtroppo abituale e faccio un intimo atto di contrizione e mi prometto d'esser migliore per l'avvenire.

Io credo che lo stato d'animo di quei cari momenti (sono un po' come quelli in cui, stando a letto, si scoprono fantastici e meravigliosi paesaggi nelle macchie d'umido dei muri e del soffitto) si avvicini molto allo

stato d' animo ultimo della nostra vita, quando il nostro spirito abbandona con la nostra spoglia mortale tutte le sue basse aspirazioni e le sue terrene abitudini per confondersi col tutto ed essere assorbito, come l' acqua da una pompa, dalla potenza dissolutrice del nulla.

Io non so precisamente quali siano le dolcezze dell'haschisch, nè le delizia che all'uomo più abbietto danno i fumi dell' oppio avvicinandolo alla divinità. Ma penso che quelle gioie non siano per nulla da paragonarsi a queste di cui ti parlo, perchè, mentre quelle dipendono dal completo o quasi completo annientamento della nostra personalità e da un enorme e patologico accrescimento della potenza della nostra immaginazione, queste, assai meno snervanti, se anche meno forti e meno fantastiche, conservano intatto il nostro io, anzi provengono da noi, e non da agenti esteriori. Quelle sono procurate a bella posta, queste dipendono unicamente da noi. E mi spiego.

M'avrai certo udito molte volte dire nelle buone giornate che il sentirmi ben vestito, pulito, il farmi la barba elevano il mio morale. È una vecchia frase, che mi è cara da tanti anni. Ebbene, evidentemente non è il radermi, o l' indossare un vestito nuovo che mi fanno essere di buon umore quando non lo sono, ma è che, quando io sono di buon umore, mi rado, mi pettino accuratamente, cerco cioè di sentirmi giovane e bello.

Così, quando io mi sprofondo in una poltrona e metto i piedi sul tavolo e m' immergo nelle pure gioie dal fumare una dopo l'altra una innumerevole quantità di sigarette (perchè queste sono l' argomento del nostro dialogo), son già in condizioni di spirito favorevoli a quell'esila-

ramento che t' ho descritto, e le sigarette non sono se non l'innocente ed esteriore mezzo di rappresentarmi il mio stato d' animo in modo che io mi convinca fermamente che sono di buon umore. Dopo di che, non dubito che il solo piacere di fumare non entri ad aver parte diretta in questa dionisiaca trasformazione del mio essere presente.

Il fumo, infatti, mi è stato sempre caro, principalmente perchè in esso mi par di veder meglio che in nessun'altra cosa compendiato il senso dell' inutilità della vita, la vuotaggine di questi lunghi giorni e di questi lunghissimi anni, che siamo costretti a trascinare su questa terra. Guarda come le spire sottili azzurrognole si perdono dolcemente nell'aria ! Luminose dapprima nella zona di questo povero sole, si allargano come ad abbracciare per un momento qualcosa che sta loro per sfuggire per sempre; poi diventano esili e magre nel cerchio già sformato, immagine vivente del corto giro della loro vita ; scompaiono, finalmente, nell'ombra come creature di sogno e di perdono.

Quale più fragile esistenza che quella di queste mobili e silenziose creature, che sono effimera vita della nostra vita, e che noi creiamo con un soffio a simiglianza di colui che infuse l'anima all'essere inerte nato dal fango ?

Io penso, Tell, che il primo uomo che scoprì questo meravigioso modo d' ingannare il tempo e d' irridere nello stesso tempo l'attività di Dio e il mistero della creazione, dovette essere certo un profondo e inconsapevole filosofo. E mi piace figurarmelo nato nei paesi del sole, seduto all'orientale su molli tappeti in una stanza ben chiusa, piena di una penombra di mistero, fumare lentamente in un' estasi divina, fuori d'ogni contatto con altre

creature, geloso del suo segreto come un artista della sua opera più bella.

Me lo immagino spiato dalla malizia di curiosi, scoperto, assalito, costretto a rivelare il suo segreto. Vedo passare tra il volgo sciocco i misteriosi strumenti dell'occulta funzione; vedo dilagare già, privata d'ogni suo ideale significato, la nuova scoperta del dominio universale di stupidi scimiottatori, vedo salire nel cielo verso le romite stanze del filosofo la bassa nuvolaglia del fumo plebeo dei novelli iconoclasti, e penso al suo immenso e insanabile dolore, e al suo triste destino. Povero grande artista, che vede la sua opera in mano di irriverenti farisei, e impreca contro il cielo quasi a protestare contro una ben piccina vendetta di Dio!

Me lo immagino poi, superiore alla sua disgrazia, rientrare nella sua filosofica calma e nella sua stanza, riadagiarsi come prima (questa volta, a traverso le aperte finestre, vede il cielo e la città piena di splendori e di miserie), e ripigliare a fumare e ritrovare nel fumo le vecchie segrete gioie e consolarsi del già sofferto con l'egoistico pensiero d'esser l'unico possessore del vero segreto della sua felicità, segreto che nessuno che non sia iniziato potrà mai rubargli, perchè è custodito nell'inviolabile forziere della sua mente.

Infatti, Tell, *multi sunt vocati sed pauci electi.* Molti sono quelli che fumano, ma ben pochi sanno dare a quest'atto, che oramai è diventato dominio del volgo, quel valore ideale per cui fu creato. Fumare vuol dire rifare quell'atto creativo per cui il fumo fu certamente scoperto. Significa rivivere in modo personale lo spirito di quello

ignoto ma insuperabile artista, che creò questa inconsistente opera d'arte. Essa non è suscettibile di commenti storici, di traduzioni, di riproduzioni in elzeviri e in edizioni istoriate; non soffre d'esser chiusa in rappresentazioni plastiche e materiali, poichè è il vero spirito, cioè l'assoluto nulla; è la forma impalpabile, che rientra ad ogni attimo nell'inesistente; è l'attimo che fugge, a cui nessuno potrà mai dire come Fausto: " Arrèstati, sei bello! ".

VII.

CONVALESCENZA.

No, il corpo non è malato. È l'anima che è in convalescenza.

E t'assicuro, Tell, che le decantate dolcezze del periodo che precede la guarigione del corpo non valgono queste che io sento ora che l'anima, già malata, è entrata in piena convalescenza, come l'albero deserto e sparuto dai geli invernali rinasce a nuova vita col primo sole di primavera, e rigermoglia e rinverdisce a poco a poco, si sveglia, ancora pieno di una infreddolita dolcezza, alla nuova vita e ai novelli fiori.

L'anima mia, invece, è in convalescenza in queste fredde ma serene giornate d'un inverno ritardato, e stenta a germogliare e a rifiorire senza il calore del sole primaverile. Rigermoglia e rifiorisce ogni giorno un po' al calore del fuoco che arde da mattina a sera in questa capanna protettrice, la quale ha perfino l'arte di nascondere il fumo che

potrebbe rivelarci a chi sarebbe ben lieto di turbare questa patriarcale nostra vita di guerra.

Questa convalescenza quasi artificiale mi fa pensare a quelle pianta costrette a fiorire nel calore delle serre; gracili ma bellissimi fiori, nati a stento, curati con più che materne premure dal giardiniere che, come un appassionato artista, consacra le sue giornate alla bella opera, e poi le sacrifica alla vanità serale d'una bella ragazza spensierata.

Il giardiniere della mia anima sono io stesso, e nessuno forse ebbe mai tante e così delicate premure per il suo corpo malato, quante ne ho io per la mia cara inferma, che guarisce. Dormiva e s'è svegliata, aprendo gli stanchi occhi alla luce, sbattendo, offesa dal sole, le palpebre ancora pesanti. Ho socchiuso le imposte, perchè troppa luce non entrasse.

Era immobile e si è scossa, movendo le braccia indolenzite come farfalla che esce dal letargo del suo bozzolo; e s'è sforzata di mettersi a sedere sul letto per respirare meglio, e cominciare a vedere intorno a sè. L'ho aiutata, sorreggendola dolcemente per le ascelle scoppiettanti nelle scucite articolazioni, e le ho gettata sulle spalle una coperta di lana, stringendogliela al collo.

Era fredda e tremava tutta, e la pelle le s' illividiva sulle mani diafane, scorse dalle azzurre rigature delle vene affioranti. Ho acceso il fuoco perchè si riscaldasse e non subisse i fatali rigori di questo novembre già grigio.

Ora tutto il giorno le sto attorno come un paziente infermiere, compiacente e ostinato nei rifiuti, dolce ma fermo. L'assecondo in tutti i suoi capricci, quando sono sicuro

che non le potranno far male ; la lascio svagare, ma le impongo anche di dormire e ve la costringo alle volte chiudendo le finestre e spegnendo il lume. La sto a sentire con pazienza e sopportazione, quando mi racconta, alla mattina, i suoi sogni sconnessi, e la lascio parlare, ma mai troppo a lungo, e sempre a voce bassa, perchè non si stanchi.

Me la sento giorno per giorno diventar più forte : la sua mano si colorisce naturalmente ; sulla sua faccia ricompare un bell'incarnato ; la sua voce si fa meno afona, più chiara, più forte ; tutto il suo corpo comincia ad agitarsi impaziente sotto le coltri e vorrebbe muoversi e correre.

Ma io, prudente, la lascerò per ora in camera, permettendole al mattino di far capolino al balcone. E poi, ma solo quando l'inverno starà per finire, la porterò con ogni precauzione verso una quieta spiaggia marina, nella certezza che l'acre aria di mare e l' odore pungente delle alghe le ridiano intera la freschezza, la giocondità, la salute.

Tu intanto, amico Tell, siimi compagno in questa delicata funzione di infermiere, perchè d'infermiere hai già la dote principale, la silenziosità. Tu entri ed esci senza fruscìo di pelli e non svegli chi dorme e sei a un tratto vicino, quando ti si crede lontano. Tu, accoccolato per terra, ai piedi del letto, fai buona e paziente guardia per ore intere senza annoiarti e senza stancare con la tua presenza e le tue premure. Al mattino, apri la rosea bocca, sorridente sui bianchissimi denti e, fissando i tuoi buoni e lucidi occhi, ti dondoli mollemente con tutto il corpo, senza rumore, scodinzolando.

VIII.

L' ARTE.

Guardando un quadro o una statua, passando accanto a uno di quei palazzi vetusti e famosi, all'angolo del quale tu, nella solita tua irriverenza, non avresti ritegno di fare una di quelle operazioni che a noi uomini vengono severamente vietate dalle vigenti disposizioni della pubblica decenza e il cui rispetto c'è imposto da quell'istesso rappresentante della legge che si preoccupa di controllare se al tuo collare è appesa la medaglina della tassa che io pago per avere il piacere di questi quotidiani colloqui con te; guardando, dicevo, una di queste collaudate opere d'arte, innanzi a cui da anni e anni, e spesso da secoli e secoli, sono passati migliaia e migliaia di stupefatti ammiratori, ancora polverosi dei lunghi viaggi, non ti sei mai chiesto, Tell, che cosa sia un'opera d'arte o, meglio, che cosa sia l'arte?

Io me lo son domandato più d'una volta e son molto lieto di non essere in questo caso riuscito a trovarne la cristallizzata definizione. Perciò simpatizzo molto con quest' a r t e che ha, tra l'altro, il merito di non essere, almeno pare, suscettibile di definizioni e classificazioni precise, perchè, infatti, ad onta che di essa ognuno dica la sua, non ce n'è due che siano proprio d'accordo nel definirla e chi la vuole in un modo e chi a un altro, e chi dice che è una realtà e chi una finzione.

Che cosa sarà mai, dunque, questa realtà, che è anche

spirito, e questo spirito, che è anche materia? O non è tutta una finzione, un sogno, il prodotto d'una collettiva suggestione storica? La concretizzazione di una necessità ideale, di un bisogno d'astrazioni, pari a quello per cui a tutti i costi c'imponiamo l'esistenza di esseri e potenze superiori ed occulte?

E mi confermo in quest'idea per il fatto che all'arte è stato conservato il dominio del puro spirito e del sogno, e principalmente un certo carattere di irrealtà nella sua materiale esistenza, e si è voluto nell'artista un uomo eccezionalmente dotato, a simiglianza dei buoi, d'un rumine nel quale immette realtà per rivomitarne forme d'arte.

Qualunque altro frutto dell'ingegno umano, per quanto possa essere meraviglioso d'invenzione, non riesce ad entrare nel limbo dell'arte; la natura stessa, per quanto bella e per quanto essa stessa fonte diretta, origine *sine qua non* del sogno artistico, non riesce ad assurgere alla importanza d'un'opera d'arte, frutto dell'umana intelligenza, perchè s'è creata da sè e non dipende se non da forze naturali che fanno germogliare le piante, sbocciare i fiori, avvampare i tramonti e inargentare le notti lunari. E quel che mi ha sempre stupito è come, in mezzo a tanti professori credenti nell'esistenza di un creatore e regolatore del mondo, non ve ne sia mai stato uno che si sia di proposito occupato, in una regolare monografia di " Domineddio come artista creatore del mondo ".

Una macchina, per quanto perfetta nei suoi più minuti congegni, per quanto stupefacentemente precisa e studiata nelle sue più piccole parti, resta sempre un superabile meccanismo, dimenticato domani per un altro più mo-

derno e perfezionato. Ma essa non è un' opera d' arte. Ma il suo costruttore resterà sempre ingegnere o meccanico. Eppure non è essa il frutto di utilizzazioni di esperienze naturali, di materia inerte, e, principalmente, non è essa un'opera dell'ingegno umano? Una poesia è il prodotto di idee, di sensazioni; la musica, un meraviglioso accordo di note, la pittura, un armonico accordo di colori, e la plastica, l'artistica lavorazione della pietra e del ferro. Una macchina non è qualcosa di identicamente armonico nelle sue parti e non sono le sue parti e i suoi ingranaggi studiosamente foggiati e messi assieme come la parola nel verso, la pennellata nel quadro, la nota nella sinfonia, e il colpo di stecca nella statua?

*
* *

Tu vedi, caro Tell, tutti questi gran libri, vecchi e nuovi, e chi sa che cosa mai credi che contengano o che siano. E chi sa che cosa pensi ch' io, faccia quando mi vedi qui curvo sotto le lenzuola a struggermi gli occhi, agitando l'asticciuola della penna.

Non so se tu ti renda conto di quel che fa un falegname o un tappezziere quando lavora. Forse, vedendo costruire un divano tu capisci a che serve quel comodo strumento di mollezza, perchè hai molte volte scorto nei miei occhi la felicità quando, sdraiatovi sopra, vi fumo saporitamente una sigaretta, guardandoti steso ai miei piedi, anche perchè tu stesso hai provato — ahimè — a schiacciare qualche sonno, purtroppo quasi sempre bruscamente

interrotto dalle furibonde grida di quella donna, che nel caso tuo rappresenta nientemeno che la legge.

Ora, per tornare ai libri, i libri sono come il divano e le poltrone, e quelli che li scrivono sono come dei falegnami o dei tapezzieri; sono cioè — siano poeti o filosofi o storici o giornalisti — dei modesti artefici. E costruiscono anch'essi dei mobili e delle tappezzerie per abbellire e per rendere meno scomoda e noiosa la vita; sono artefici superiori e tappezzieri raffinati che costruiscono poltrone per l'anima, divani per gl'intellettuali, anche per i solitari e i misantropi.

Infatti, cosa fa un filosofo col suo sistema? Cerca di risolvere — a scopo edonistico — dei problemi che potrebbero (ma non sempre è così) agitare qualche insonne. E il poeta? Far godere delle fragranze della primavera anche in pieno inverno, appagare con viventi rappresentazioni dell'amore i sensi d'un eremita. E il giornalista? Risparmiare la fatica di correre qua e là ad informarsi di quel che avviene alla gente curiosa.

Che differenza c'è dunque tra comprare un libro e comprare una poltrona. Nessuna. Ma il libro almeno costa assai meno.

IX.

IL BARBAGIANNI.

Tell: da alcuni giorni è entrato a far parte della nostra vita questo barbagianni, intorno a cui tu, incuriosito, gironzoli da altrettanti giorni, come se avessi vista una delle sette meraviglie del mondo. Cioè, diremmo meglio

affermando che noi da alcuni giorni siamo entrati nella vita di questo barbagianni, dacchè lo costringiamo al voler nostro, avendolo imprigionato in questa gabbiaccia fatta con materiale guerresco e *manu militari*, cioè da due militi ingegnosi, come ben si conveniva a un prigioniero di guerra.

Infatti, per il nostro barbagianni questa dev'essere stata la più grande tragedia della sua pacifica vita di nottambulo. Piombar dall'alto della pianta sulla quale stava studiando un volo, non peregrino, ma da cui si prometteva il notturno pasto, sentirsi d'un colpo ferito in una delle sue poderose ali e vedersi afferrare, trasportare, legare al piede la catena (era uno spago) della schiavitù, e poi rinchiudere in uno squallido carcere sotto forma di un vecchio cesto ammuffito, e poi restar lì, in preda a chi sa quali dolorose incertezze, avvilito, affamato, nel disperato sforzo di rendersi alla libertà, e poi ancora vedersi all'indomani ficcato dentro alla predetta gabbiaccia, da cui giammai forza barbagiannesca potrà farlo uscire: non ti pare che ce ne sia abbastanza per un'autobiografia di barbagianni alla Silvio Pellico? Quale più flagrante menomazione della libertà individuale e dei diritti all'esistenza? Quale più barbaro e spietato procedimento? Vi fu delitto? Vi fu processo?

Intanto, pensavo, caro Tell, che, caso curioso, quella che per il nostro barbagianni è fino ad ora una tragedia irrimediabile, o almeno un avvenimento tale che (ove mai egli tornasse libero) gli darebbe ben diritto ad annoiare, raccontandolo, diverse generazioni di barbagianni, per noi non è se non un incidente qualsiasi, un minimo diversivo

alla nostra vita monotona, e un umoristico argomento per questa nostra serotina conversazione.

Ma, mentre parliamo di lui, non ti chiedi tu, filosofico amico, che cosa pensi il nostro barbagianni della sua avventura? Non saresti anche tu curioso di sapere quali congetture vada egli facendo sul suo caso e se si renda, sia pure in piccolissima parte, conto del suo presente e del suo avvenire? Crede egli forse all'intervento di qualche oscura divinità punitrice del cielo dei barbagianni? Pensa di dover espiare colpe commesse, o piuttosto, ha la percezione della completa illegalità del suo imprigionamento?

Problemi questi, caro Tell, a cui invano cercheremmo una soluzione. Ma, siccome è quasi certo che questo barbagianni ha la coscienza della dura lotta dell' esistenza, ed egli per il primo lotta e vive combattendo con gli esseri più piccoli ch'egli ammazza per nutrirsene, così è possibile congetturare ch' egli pensi d' esser stato a sua volta sopraffatto da uno più forte che pensi di cibarsene. Ma qual non sarà, in tal caso, la sua meraviglia, nel vedersi nutrito e — relativamente — ben trattato, o per lo meno non molestato?

Ma a ben altre considerazioni, Tell, potrebbe indurre il nostro animo la vista di questo onesto ma disgraziato barbagianni. Lui felice, che la notte passa sicuro, svolazzando d'albero in albero, in queste campagne deserte e poco sicure, vivendo tranquillo in mezzo alla bufera, incurante delle cannonate e delle battaglie, ricco padrone d' una diroccata soffitta, di qualcuna di queste casupole da cui la guerra ha fatto fuggire i poveri abitatori. Per

lui, nulla fino a poco fa era cambiato nel mondo. Il trionfo d'una parte o dell'altra lo lascia indifferente; intanto, da questa lotta egli traeva certo qualche beneficio col vedere aumentati nelle deserte campagne i topi, suo cibo prediletto. E in questo modo egli si vendica, in un certo senso, di noi. Se per noi, infatti, la sua più grande tragedia è un caso quasi risibile, per lui il gran dramma della guerra (di cui non s'avvede pur essendoci dentro) non è se non una sorgente di vita più comoda...

* * *

Cecchino, padrone della notte. Vigili e spianti occhi rapaci nelle tenebre più fitte. Goffo *apache* in agguato nei luoghi più paurosi e deserti, pauroso uccello dalle grandi ali, ma dal volo basso e stentato, spauracchio delle notti lunari, ospite poco desiderata delle nostre case, lugubre come un triste presentimento, tu sbuchi alle volte da chi sa quali nascondigli, facendoci piovere sul capo come l'ombra della sventura.

Ed ora, eccoti qua, vinto. Anzi una segreta gioia mi assale, come se avessi vinto il destino, e, imprigionatolo, mi sentissi sicuro della mia vita. E ti guardo senza più alcuno dei brividi che m'hai messo con lo sbatter dell'ale in mezzo ai boschi insidiati, quando la nostra vita non è più legata che ad un filo sottile che si senta fremere e vibrare dentro di noi.

Eppure, io t'invidio la tua vita di tenebre e di solitudine. Esalto in te il gusto della notte, paurosa pei vili ma indicibilmente grandiosa e parlante per i forti, enor-

me libro parlante del mondo, inesauribile tesoro di vibrazioni, di mezze luci, di bagliori, di tremolii di foglie e di foreste squassate dal vento, fonte ricchissima di meditazioni, unica sorgente di calma, immagine estrema della solitudine, silenzio immenso che dà il pieno senso della grandezza del mondo e della inutilità e vacuità della vita.

A sera, alle volte, anche quando son lieto della mia giornata, guardo fuori nel cielo. E tanta oscurità e tanto e così vasto cielo, stellato di tante stelle, mi getta nel cuore un gelido: " A che vale ? ". Per quanto tu faccia, che cosa sei di fronte a questo enorme, sconosciuto abisso?...

Io mi contenterei, come te, almeno, Cecchino, di volar basso in questa tenebra pesante e tuffarmi in questo cielo oscuro e girovagare di ramo in ramo e d'albero in albero, come uno che vada in cerca di qualcosa che non troverà giammai.

X.

SOLILOQUIO.

Tu dormi, fedele amico. Ma una invincibile insonnia mi attarda a questa fiamma amica. Il tuo sonno in nulla è turbato, preoccupazioni, ricordi, speranze. Il tuo corpo stanco si riposa dalle fatiche del giorno, ecco tutto.

Ma anche questa mia insonnia è deliziosa e riposante, se il mio sonno non è più il tranquillo sonno che, da bambino, mi stringeva come in morbide ed ovattate fasce, sì che nulla poteva svegliarmi, finchè il sole, già alto nel cielo,

irrompesse prepotente, gridando con la sua voce d' oro, nella mia stanza, o la voce cara e rimproveratrice della mamma non venisse a strapparmi al mio delizioso annientamento.

Ora se dormo mi sveglio alle volte di soprassalto, come una vecchia sveglia che suoni prima del tempo a gettar l'allarme d'un'ora falsa. Mi sforzo di riaddormentarmi chiudendo gli occhi e non pensando a nulla, o fissando il mio pensiero in cose così lontane nel tempo e nello spazio da farmi credere di non pensare a nulla. Ma riapro, spinto da una una forza irresistibile, gli occhi nella oscurità, e la guardo a lungo, mentre il pensiero, libero d' ogni mia volontà, va correndo attraverso il mio vario passato, persegue ostinatamente le cose di ieri e di oggi, e comincia un precipitoso e confuso lavorio cinematografico, al quale assisto quasi come un estraneo perchè nulla so fare per arrestarlo o almeno guardarlo.

Preferisco l'insonnia, la cara insonnia, che sento agguerrita nemica dietro di me, e che segue ogni mio passo, pronta a sedersi accanto al mio capezzale, se mi arrischio ad andare a letto, per vegliarmi tutta la notte, insidiosa matrigna. Preferisco questa abituale insonnia, in cui almeno riesco ad essere io e a valere qualche cosa, a guidarmi in mezzo alle diverse tenebre che io faccio in me stesso, seguendo con gli occhi le spire di questo gran fuoco tranquillo dalla solida brace rossigna.

E assisto allora a un delizioso spettacolo di me stesso, che m' è ogni sera rinnovellato conforto dei sogni perduti. Quasi che al calore della fiamma la mia anima e il mio cervello si liquefacessero, io nuoto in un gran

mare senza riva, placido e denso come olio; poi vi affondo piano piano senza agitarmi, senza far nulla per resistere alla forza che mi chiama giù, anzi non movendomi affatto per non turbare la incommensurabile gioia di questa morte ideale, che mi succhia deliziosamente come la carta sugante beve l'inchiostro, che entra in me senza sforzo, come l'acqua in una garza, che prima vi galleggia e poi, appesantita, vi affonda.

Ma questo mare tranquillo e liberatore non è al di fuori di me o qualcosa di diverso di me, d'estraneo insomma: invece, non è altro che il liquido prodotto di questo sciogliersi del cervello e dell'anima, che pare uno scomporsi anche di tutto il corpo, è un grandioso prodotto di disgelo e di disfacimento, un caos dove si fondono tutte le mie idee vecchie e nuove, insieme a tutto il mio passato, con vane aspirazioni; i sogni irrealizzabili, i ricordi della mia vita amorosa, quelli dell'infanzia, quelli d'una sfiorita giovinezza, le previsioni d'una povera maturità senza gioia e tutte quelle altre essenze di amarezza, di letizia, di cose rimpiante e sospirate, di piaceri goduti e perduti, che formano tutta la vita cerebrale d'un uomo.

Com'è dolce questo annientamento! Dolce tanto che, se la morte potesse dare per un tempo più lungo d'un attimo tanta dolcezza, non varrebbe più la pena di vivere un solo istante.

Tu dormi. Ti vedo attraverso il grigiore di questo mare, in cui affondo, come una disformata massa oscura, piatta, come una macchia nerastra su uno scudo grigio-perla. E penso che tu non proverai mai nella tua vita la mera-

vigliosa gioia ch'io provo in questi istanti, quella di dimenticare tutto, perchè tu nulla ricordi, forse. La gioia di vedersi lontano e confuso, di sentirsi come fatto della sostanza gelatinosa e trasparente di una Medusa, di sentirsi come sciolto da ogni vincolo della realtà e di vivere in un misterioso mondo di tremolanti molluschi o di enormi cellule piatte ed elastiche; infine, la delizia di sentirsi cullare come le grandi foglie d'una pianta lacustre sulla superficie verdastra del laghetto d'un dimenticato angolo d'un parco secolare.

Amo questa insonnia laboriosa d'un così strano lavoro. Amo sprofondarmi cogli occhi nel variopinto lampeggiamento della brace, che s'oscura — piccolo sole dietro una nuvola — sotto il lieve, palpitante mantello del primo cenerognolo pulviscolo, che a poco a poco farà diventare gelo tanto calore. Seguo i lievi ondeggiamenti, quasi timidi tentativi, che fa la fiamma sui nodosi rami della rovere secca, i suoi progressi serpentini, la sua vittoria distruggitrice.

Guardo le lingue della fiamma, non rossa, ma bionda come oro vecchio, più sensibili al vento che tele di ragno sulle siepi, indocili e capricciose più che spighe di grano maturo; vedo il sottile fumo azzurrognolo salire oltre la fiamma, perdersi gradatamente per l'oscura cappa, svanire nel torbido cielo spazzato dalla furiosa ventata della borea, che fuori fischia infuriando sulle aggelate campagne.

XI.

DELL' AMORE.

Tre giorni! tre giorni d' assenza, infedele e girovago Tell! Ti rivedo sporco, magro, stanco: i tuoi occhi sembrano compunti come quelli d' un pellegrino che ha molto girato e molto veduto e forse goduto, e che guarda alla mèta sospirando calma e oblio. Io so da quali femminili grazie sei stato conquiso; so la triste vita errabonda di questi brevi tre giorni di amore, le sofferenze e le rapide gioie, le lotte e le lunghe attese dietro gli usci chiusi alla tua delirante passione, i rifiuti ostinati e la sospirata vittoria.

Se fossi diverso da quel che sono, in questi tre giorni avrei imprecato contro te assente, immemore dell'amicizia e dei lunghi muti colloqui, dimentico di te stesso, della tua dignità, diverso dal tuo austero costume e dalle abitudini contemplative d'uno spirito filosofico e indifferente, come m' era parso il tuo.

Ma io invece non ho imprecato contro di te e posso dire anche di non averti rimpianto. T' ho invece, con piacere della mente, seguìto in questo tuo pellegrinaggio amoroso, traendo dalle mie considerazioni argomenti a conforto di qualche cosa, a cui andavo pensando giorni addietro. Così ho finito per vincere i miei ultimi dubbi, ed ora che sei tornato — come prevedevo — sono in grado di poter dare a me stesso sufficienti ragioni di quelle che m'erano parse deficienze del tuo carattere. Anzi sono pro-

clive a riconoscere il torto da parte mia e la ragione dalla tua, a riconoscere cioè ancora una volta la tua superiorità e indipendenza di giudizio, sulle mie grette e borghesi abitudini mentali.

Tu mi hai dimostrato, infatti, che l'amore è ancora l'unica cosa, a cui ci si possa coscientemente e interamente abbandonare senza rimpianto, l'unico bene di questa mediocre e artificiale vita nostra. L'amore, specialmente questi vostri amori liberi e brevi, vissuti tra il verde dei prati e le fresche ombre delle piante, fioriti e sfioriti all' ombra d'una vecchia casa silenziosa, è ancora, e forse sarà sempre, una delle poche ma profonde ragioni della nostra esistenza. Profonde, perchè scaturiscono dalla natura stessa delle superiori leggi dell'esistenza e dalle misteriose necessità della razza.

Infatti (sto per dire delle cose banali), l'amore, è, a mio vedere, una delle cose più perfette, che la natura abbia create. E se realmente noi dipendiamo da un essere unico e superiore a cui dobbiamo il bene o il male di questa nostra esistenza, io credo che senz'altro si possa dire che l'amore è il suo capolavoro. Questo specialmente perchè l' amore è nato perfezionato e insuscettibile di miglioramento, tanto che anche l' uomo, questo laborioso essere intento continuamente a modificare, cambiare, sconvolgere le cose della natura e creare nuove forme o nuove apparenze, non è ancora riuscito a modificarlo o a sostituirlo, ma, probabilmente come il primo uomo che abitò la terra, ancora oggi vive e soffre di quelle gioie e di quei dolori che dipendono dallo stato amoroso; nè più nè meno di quel che càpita a te oggi e di quel che è ca-

pitato migliaia di secoli fa al primo cane, selvaggio o domestico, che avvicinò una cagna tra la gigantesca e strana flora dei tempi preistorici.

Eppure, se tu leggessi qualcuno di quei tanti libri che si son scritti sull' amore, tu assai ti stupiresti vedendo come gli uomini, orgogliosi come sempre, abbiano cercato di ammodernare questa vecchia cosa che è l'amore e si sforzano a farci credere che quello d' adesso è diverso da quello di prima o che, per lo meno, esiste nell' amore moderno un sopravvento del cerebralismo sul senso, dell'intelletto sull'istinto. Insomma, per spiegarmi un po' più chiaramente e pedestremente, essi vogliono stabilire la superiorità dell'amore umano sull'amore di voi altri cani e bestie tutte, e semplicemente perchè — questo è il sugo della cosa — essi hanno un salotto, dell'inchiostro, delle carte da scrivere, un letto e delle camice, mentre voi non avete che voi stessi e le pubbliche strade, perchè essi fanno all' amore di nascosto e voi invece non vi vergognate di farlo *coram populo*.

Io non conosco troppo profondamente la psicologia amorosa delle razze canine per poter giudicare se esistano o no delle vere differenze tra i vostri amori e i nostri; ma, ad ogni modo, anche a giudicare dalle apparenze, son propenso a credere che non ve ne siano affatto. Certo, presso noi uomini, il meccanismo dell'amore è assai più complicato e vario. Quando noi amiamo una donna, per esempio, per ragioni di simpatia sessuale o cerebrale che sia (in fondo in fondo, credo che sia tutt'uno), noi non le corriamo dietro come fate voi altri, dimostrando apertamente le nostre erotiche intenzioni, ma ricorriamo in-

vece a sapienti ipocrisie per nascondere a noi stessi lo scopo ultimo delle nostre aspirazioni, ricorriamo a un frasario di circostanze quasi obbligatorio, ricorriamo a tanti piccoli ingegnosi mezzi di attacco, molto più perfezionati certo dei vostri scodinzolamenti, ricorriamo cioè alle finezze del sentimento, dicendo di aspirar solo al cuore dell'oggetto della nostra febbre amorosa.

Ma forse, ora che ci penso meglio, ho detto troppo presto che l'amore umano è rimasto immutato. Forse, anche su questa meravigliosa invenzione ha potuto la smania devastatrice del costruttore di meccanismi, la malefica operosità di questo trasformatore.

Non è, infatti, riuscito a creare l'amore intellettuale, cioè la passione, non è egli infatti riuscito a render malato quel ch' era sano, ad avvelenare l' acqua presa alla sorgente, a sostituire all' amplesso creatore, alle pure gioie fisiche dell' amore, le pallide, anemiche, snervanti gioie del delirio intellettuale?

M' accorgo, Tell, che, oltre a dire delle cose banali, faccio anche della rettorica. Me ne accorgo dal tuo diminuito interesse per questo colloquio, provocato anche da un certo senso d' invidia ch' io sento per questa tua sazia stanchezza.

Gioia dell'amore puro dei campi, fiorito agli anni più belli, all'ombra d'una siepe odorosa, carezza infocata sui papaveri e le margherite spezzate dallo stretto viluppo, amore pieno dei sensi, libato sulle labbra rosse d'una bella e stupida contadina, odorosa del sudore del luglio ardente...

Anni e gioie trascorse troppo presto, caro Tell. Ora guardo sul passato come in uno specchio e mi vedo di-

verso come se la vita m'avesse trasformato l'anima a pezzo a pezzo, con una minuta pazienza di orologiaio, come se gli anni, passando, avessero irraggiato e consunto le ruote e gli ingranaggi della mia macchina umana.

Tu mi vedi assai spesso curvo sulla carta e sotto la giallognola luce di una lampada, intento a scrivere, scrivere, scrivere: forse tu, essendo abituato a fare solo le cose che ti piacciono e ti son utili, pensi appunto ch'io faccia qualche cosa di molto mio gradimento.

Tu non sai invece con quale accorata nostalgia io alcune mattine apro le finestre, e mi lasci inondare di sole e di luce guardando, al di sopra di tutti questi tetti, ai campi lontani come al miraggio d'un sogno. Non sai la scontenta stanchezza delle veglie e dei sonni mal dormiti, nè sai le amare gioie di questi sfoghi e la profonda paura del vuoto di questa vita fatta d'apparenza, come un immenso teatro a grandiosi scenari dipinti, su cui ci muoviamo con la disinvoltura di vecchi attori, recitando ciascuno una parte, rappresentando ciascuno un personaggio di una commedia sconclusionata, divertente e noiosa a tratto a tratto, ma su cui non si cala mai il sipario, perchè non avrà mai fine. A questo mondiale teatro tutti facciamo la nostra scena: molti sono i duetti e gli a solo e le scene madri o i cori e i quadri, molti i primi attori, i tiranni, i buffi; infinite le comparse. Il che dimostra che, se è vero, ad esempio, che una commedia è la riduzione in piccolo della vita, la vita non è altro appunto che una commedia in grande.

Care immagini lontane, cari visi e nomi dolci o strani: una folla di ricordi, di ore gaie, di anni passati, di luoghi

lontani, di cose insomma che furono e che più non saranno... Io benedico allora, Tell, (tu non darmi dell' incongruente), questa memoria contro cui sempre impreco. Ecco : in questa fredda e povera casupola, che la tempesta ha mezzo diroccata, e in cui viviamo la sera, tra questo focolare che non è nostro, ma d'un lontano povero contadino fuggiasco che chi sa dov'è ma pensa a queste quattro sue sbrindellate e affumicate mura come allo scopo supremo della sua vita, e questa fumosa lampada, ecco io chiudo gli occhi, e, mentre tu credi che dorma, rivedo atteggiamenti e forme che mi furono cari sia pure per le brevi ore d'un giorno, rivivo una vita quasi di sogno che mi addolcisce la tristezza di queste lunghe ore in attesa che si compia il nostro destino.

Che cosa infatti — e tu non te lo pensi — ci divide dalla morte? Nulla quasi. Che cosa ci protegge da essa? Non certo questi scarni muri, che la povertà ha fatto con avarizia perfino di calce.

La morte è sopra noi svolazzante con rabbioso ringhio omicida, starnazzando per l' aria con lunghi sibili d' aria straziata. Essa ci potrebbe a ogni momento prenderci e ci rifiuta e ci fa attorno le più strane sarabande, che streghe d'ogni tempo abbiano ballato.

Eppure, vedi, un sorriso passa per il mio taciturno volto. Non sento più nulla e piú non ti vedo; non vedo più la fiamma ardente della brace di questo ospitale anonimo focolare campestre.

Mi trasporto col pensiero lontano da questa terra che è fatta deserta, lontano da queste vie incerte, da questi campi di lotta...

E riprendo la rara pagina di un vecchio diario della mia vita, scritto a brandelli e su vecchie pagine ingiallite, rileggo:

— Che hai?

— Niente.

— A che pensi?

— A tante cose...

Poi un pianto lieve soffocato nel guanciale.

Quel povero pianto senza ragione m' invadeva l' anima come una carezza, e nella sua irragionevolezza mi parlava come parlano tutte le cose senza senso: risvegliando in me vecchi ricordi, sensazioni vaghe, un mondo confuso di immagini di un tempo lontano che ci si riaffaccia piano piano alla mente, confuso, poi più chiaro; poi di un colpo ci prende, ci afferra col tormento del passato che si fa presente, ci stringe, ci urta con la vivezza di rappresentazioni in contrasto con la realtà attuale. Perchè?

Nella stanza quasi buia la piccola lampada gettava sul guanciale bianchezze d'avorio tra bruni d'ombra, guizzava facendo tremolare negli angoli bagliori soffocati, tenui, sbattendo come un'enorme lucciola sul silenzio d'una campagna. Il singhiozzo a mano a mano svanì, si spense. Ma la bruna testa riversa aveva ancora a tratti piccoli strattiti, che si ripercotevano come note su d'una corda per tutto il corpo. Un anno! un anno passato così, senza troppa gioia, con l'amara gioia d'un piacere carpito, come rubato all'amarezza d'un continuo contatto, d'una vicinanza assidua che stringe ogni giorno un anello alla catena della consuetudine.

S' era forse stancata anche lei, o leggeva la mia stanchezza in quel mio seguir come abbagliato le spire del

fumo della sigaretta, fumata per abitudine, un po' per uno, o sentiva nelle mie carezze, esagerate perchè poco sincere, il presagio del distacco?

O amore, amore! suprema illusione, supremo rifugio degli scontenti, ultima risorsa dell' amarezza. Amore, passione, voluttà, ebbrezza: parola senza senso, etichetta variopinta e luccicante d'una fiala di medicina che non sana nessuna malattia, d'un liquore che stordisce e par ci trasporti nel mondo del sogno, ma invece non riesce mai a toglierci il disgusto della vita vissuta e non fa dimenticare, ma già prepara, dopo il sogno, il più triste risveglio.

— Ma perchè, perchè?

— Per nulla così...

In fondo agli occhi le tremava ancora qualche lacrima luccicando sul pallido viola dell'occhiaia, come trattenuta a stento, come una parola che non si vuol dire, e per le labbra le errava un pallido sorriso voluto, triste come un rimprovero.

XII.

DELLA FELICITÀ DI IGNORARE IL TEMPO CHE PASSA.

Oggi, caro Tell, non so se tu l'abbia notato, oggi sono di umore non proprio cattivo, ma non del solito umore. Ed unicamente perchè, oggi, sono mentalmente borghese e soggiaccio alla forza del pregiudizio.

Oggi, dunque, compio gli anni. Non ti dico quanti per non immalinconirmi prima, e poi perchè tu non ti rida di

me, che, avendo già un'età che certo tu non raggiungerai e dalla quale resterai molto lontano, pur tuttavia mi addoloro al pensiero del tempo che passa e dell'opera avvenire che mi sovrasta.

E anche questa volta io son costretto a darti tacitamente ragione, riconoscendo ancora una volta la stupidità umana di fronte alla vostra intelligenza e al pensiero della infelicità che ci procura la nostra smania di catalogare, dividere, ordinare, regolare, con tanti piccoli e grandi meccanismi, non solo gli atti diversi della nostra esistenza, ma anche tutto quel che ci succede altrove. Mentre il giurista prepara le leggi, c'è chi cataloga le piante e gli animali; mentre il geografo misura la profondità dell'oceano, mentre il medico fa le sue malinconiche enumerazioni di malattie, l'astronomo conta le stelle e inventa il calendario.

Nè si può negare che, nel fare tutte queste cose, gli uomini dimostrano molta astuzia e molto di quel che può dirsi ingegno.

Ma, domando io, a che cosa serve il calendario?

Come vedi, caro Tell, oggi ce l'ho col calendario, cosa che dipende unicamente dal fatto, che ti venivo dicendo or ora, di aver oggi compiuto gli anni.

Evidentemente, il calendario è un misuratore del tempo che corre, è uno di quei meccanismi che l'uomo ha inventato per dimostrare di poter tutto calcolare e misurare, per quel bisogno irresistibile che egli sente di provarsi nelle cose difficili. Egli vede il pesce nuotare e inventa la nave, vede un uccello volare e vuol volare anche lui. In questo l'uomo è un animale unico: tu, ad

esempio, pur vedendo camminare me su due gambe, non hai mai pensato di fare altrettanto. E si dice che l'uomo vince sempre.

Così egli ha scoperto il calendario e l'orologio, e con passione e precisione se ne sta lì a misurare ogni attimo che vola. Ma il tempo è stato più furbo di lui, e, mentre l' uno misura, l' altro continua inesorabilmente a passare senza che mai fino ad ora nessuno abbia mai potuto realmente fermarlo. Perchè, che Giosuè abbia realmente fermato il sole non è ancora dagli storici provato con bastevoli argomenti e documenti.

Ma io ho molta stima dell' uomo. E non mi meraviglierei punto se egli un bel giorno scoprisse il modo di fermare il tempo, e per conseguenza di non morire. La morte infatti, per fortuna nostra, è ancora una di quelle cose difficili, che non si è riusciti a vincere e a fermare. Ti confesso però che penso che quella sarebbe una scoperta assai peggiore del calendario e m'auguro senz'altro di morire prima che l'uomo segni nella sua storia questo altro trionfo...

XIII.

L' ADDIO!

Partito, partito, perduto! Dove sei, amico Tell, buon compagno delle lunghe solitudini, imperturbabile e muto ascoltatore dei miei solitari colloqui?

Sei partito forse senza rimpianto, e io mi dolgo della tua assenza. Tu, vero filosofo, che non soffri le malinconie

delle cose perdute, del tempo che non ritorna; tu, più saggio, che hai la forza di spezzare d'un tratto senza dolore la catena della consuetudine e dell'amicizia; tu, sempre tu, più profondo conoscitore della vanità di queste umane debolezze; tagli profondamente nella carne viva, come il coltello affilato del chirurgo che ha perduto la conoscenza del dolore altrui.

Sei svanito stranamente, come stranamente c'incontrammo. Mi lasci, ora, come già lasciasti chi t'ebbe prima di me, come forse lascerai chi t'avrà in séguito, non per capriccio (almeno così spero, perchè ti stimo), ma per instancabile curiosità di carattere, per la nostalgia dell'avventura e dell'ignoto, per il desiderio di farti e rifarti la vita a tuo capriccio.

Tu, ancora beato, che puoi ogni giorno farti la vita che vuoi, viverla dove ti porta la prima strada che il caso ti insegna, o seguire ad ogni istante il tuo capriccio o la tua volontà, voltare a destra o a manca, seguire una via maestra o un sentiero, camminare o riposare, fermarti o partire.

T'invidio questa vita errabonda, ma libera. E ti vorrei seguire. Vorrei anch'io partire e, chiudendo gli occhi, andare dove il caso mi porta, senza domandare nè strada nè nomi di paesi.

Ma la tua vita e la mia seguono vie ben diverse. Ci incontrammo ad un quadrivio e ad un quadrivio ci lasciammo.

E ci avviammo così, senza addio, ciascuno incontro al suo destino.

***

Addio, addio Tell! Sei partito e non sei tornato e ho il presentimento che non tornerai più. Ne ho anzi una matematica e dolorosa certezza. Ripenso a certi particolari degli ultimi giorni della tua permanenza con me che — pur non essendomi sfuggiti — mi erano parsi indifferenti. Mi pare ora che tu fossi come impaziente e agitato a guisa di chi sta per prendere una decisione ed è in lotta con opposti sentimenti, e mi consolo alquanto pensando che forse anche tu hai sofferto come soffro io ora, e che, prima di partire per sempre da me, sei stato assalito dal rimpianto e dal rimorso.

XIV.

SINCERITÀ.

Tante volte mi dico: " Siamo sinceri; buttiamo giù le bende della nostra innocua ma inveterata ipocrisia, e diciamola qual' è, che cioè siamo sempre in mala fede quando parliamo degli altri, e quando—forse più ancora— parliamo di noi stessi.

Credimi, Tell, la cosa più difficile a raggiungersi è la sincerità, poichè essa, col volto celato da un fitto velo, corre assai più della stessa Fortuna ed è assai, meno reperibile dell'altra sua sorella più ricercata e sospirata, la Felicità.

Se mi chiedo infatti: " Perchè scrivi? ", ecco subito la risposta bugiarda mi corre sotto la penna: " Per passare un

po' di tempo ". Se mi sorprendo a leggermi con compiacenza e me ne domando il perchè, mi rispondo subito che lo faccio per non sapere trovare niente di meglio da fare.

Andiamo, siamo sinceri; diciamola una buona volta la verità e arrossiamone con coraggio, non ricorriamo a menzogne da ragazzo, a cui nemmeno tu, amico Tell, presteresti fede. E arrossiamone principalmente perchè la confessione segna il crollo di tutti i nostri facili scetticismi, annienta il valore di tutte le nostre negazioni, e offre l'arma migliore per la critica...

Ah, dunque, tu non credi alla giustizia, all'arte, a nulla e dici che non c'è migliore cosa al mondo che fumare una sigaretta? E perchè scrivi tu? Per chi scrivi? Tu non vuoi far persuaso nessuno, non vuoi convertire nessuno alla tua fede o alla tua mancanza di fede. Tu non pretendi mutar nulla, pur distruggendo tutto. E perchè allora non cominci col tacere? Perchè stampi? Perchè vuoi essere letto?

Anche tu dunque lavori per qualcosa e desideri qualcosa. Vuoi essere conosciuto, ammirato, commentato, riprodotto, criticato. Vuoi essere un nome noto e stimato per il tuo ingegno. Lavori anche tu insomma per la gloria, sia pure per una piccola gloria. Tu, dunque, credi a qualche cosa e credi per di più alla cosa più vana che ci sia. Arrossisci dunque dei tuoi atteggiamenti rivoluzionari e miscredenti, e confessa il tuo peccato e sii meno aspro nel giudicare gli altri che credono e aspirano a cose che valgono di più della gloria da te agognata.

Sincerità, amara parola, fin nel suono tagliente e ironica come una staffilata! Quando sarà mai che noi riu-

sciremo ad afferrarti? E, una volta in nostra mano, resisteremo alla tentazione di lasciarti scappare di nuovo?

Noi siamo, Tell, infatti, sempre e assai più propensi ad ingannare e ad ingannarci che a dire la verità a noi e agli altri. Anzi, tutta la nostra giornata la spendiamo a un sottile e paziente lavoro di ricamo di tante piccole menzogne, destinate a mostrarci a noi stessi diversi da quel che siamo.

La nostra anima è quindi tutta stretta dalle reti di questo ricamo, tanto stretta e così abituata a questa sua veste che non sapremmo dire come essa è fatta. Tanto che, se strappiamo i veli, essa ci appare così diversa e così impudica nella sua nudità che non osiamo guardarla, come se ci vergognassimo che essa ci appartiene.

Appunto, stasera, mi vergogno della nudità della mia anima e m'affretto a buttarle addosso la sua veste e maledico la sincerità che mi avvelena la gioia della mia ipocrisia.

Così almeno stasera, Tell, resisterò alla tentazione di prendere tutti questi fogli scribacchiati e gettarli nel fuoco, riservando, chi sa, l'allegra fiammata a un'altra sera in cui, come in questa, la sincerità batterà, piena di freddo, alla porta della mia casa.

XV.

IL CANTONIERE.

Tell, sai tu che cosa sia un cantoniere? È l'immobilità nella corsa all'ignoto, un punto fermo rispetto al mondo che gira, un savio in mezzo ad un'accolta di matti.

Egli vede questi matti correre da mattina a sera a rotta di collo, e li lascia correre, anzi dice loro: " Correte, la strada è buona "; ed egli, intanto, se ne sta lì fermo, tranquillo e pacifico con la sua brava bandiera in mano, pensando che il correre non prolunga la vita e che a corsa finita si ha il respiro mozzo e il freddo nelle vene, e ancora l'insoddisfazione d'essere arrivati troppo presto o troppo tardi.

Il cantoniere è un uomo felice, anzi potrebbe assurgere alla dignità di simbolo della felicità stessa, se gli artisti non sdegnassero di raffigurarla sotto le modeste spoglie del più umile degli impiegati ferroviari.

Egli ha fermato la sua vita in un piccolo quadrato di terra, chiuso da una staccionata e da un binario, e altro non vede del mondo, contento di quel che ha, felice di sentirsi fermo mentre gli altri corrono, felice anche di sentirsi in sua mano la vita di questi amabili folli, a cui un lembo di terra e di cielo non basta per vivere.

Tu, Tell, che sei ben lontano dall'avere un'anima da Cincinnato, anzi ami naturalmente il vagabondare, non sei forse della mia opinione e non ti rassegneresti facilmente al mestiere del cantoniere. Io, invece, alle volte, forse solo alle volte, lo invidio sinceramente, questo fedele amico ignoto che trovo ad ogni passo fermo sulla mia strada, immobile e serio, e che saluto in cuor mio dal treno in corsa, e di cui non posso mai fissarmi bene in mente i lineamenti per poterlo rievocare nella mia memoria.

Per me, infatti, non esistono i cantonieri: esiste un solo cantoniere, un'ombra amica senza fisonomia, per cui tutti i giorni sono eguali, e che tutti i giorni alle istesse ore

è lì fermo ad aspettare con la stessa bandiera e lo stesso fanale.

Nulla lo lega agli ignoti che passano, e nessuno pensa ad avere per lui gratitudine ed affetto. Eppure essi s' incontrano sempre.

Ma io penso all'amico cantoniere con una segreta invidia, che mi si rinnovella acutamente ogni volta che m' è dato rivederlo, sia pure per un attimo, ogni volta che vedo in lontano profilarsi la sua figura e la chiusa bandiera davanti alla pulita bianchezza della sua piccola casa.

Perchè io credo di possedere il geloso segreto del cantoniere, credo di sapere quello che nessuno sa di quanti gli passano davanti; son quasi sicuro che egli, stando fermo, è riuscito a procurarsi quello per cui tutti gli altri vanno correndo tutto il giorno: la felicità.

XVI.

PLENILUNIO SULLE NEVI.

Dio mi guardi dallo spergiuro, Tell; ma questa notte plenilunare, su questo meraviglioso paesaggio di neve, m' indurrebbe quasi a maledire la guerra. La neve molle cigola sotto il mio piede e in essa stampo l'orma del mio passo pensieroso. Essa registra tutti i cammini, e anche il timoroso piede della piccola donnola è costretto a lasciar la sua traccia.

Alzo gli occhi verso il cielo ampio e chiaro, in cui solo qualche rara stella lampeggia orgogliosa contro la luna, e poi li riabbasso sulla campagna fredda nel suo chiarore d'argento, macchiata di incanutiti larici e di abeti,

fatta tutta di molli ondulazioni senza alcuna asprezza come enormi calchi gettati dalla mano di un gigantesco artista.

Tell, tu mi sai non troppo tenero amico del paesaggio: eppure una strana malinconia m' ha vinto nella gelata solitudine di questa serata di luna, rotta, al solito, da questi intermittenti rombi lontani e dal sibilo insidioso di queste pallottole, che tagliano l'aria e mozzano il respiro.

Ho pensato cioè, con compassionante superiorità di spirito, a questi industri abitanti di Lilliput, che tentano, e quasi ci riescono, a turbare la bellezza di queste notti. Essi tagliano nel vivo biancore della neve dedali bui, entro cui si aggirano timorosi gli uni dagli altri, piantano inestricabili viluppi di ferro, dietro cui stanno sempre pronti a colpire nella loro coraggiosa paura.

Mi sono poi trasportato col pensiero in altri tempi, e ho desiderato di essermi trovato in una notte simile solitario vagabondo per queste campagne, quando nessuna insidia minacciava il cammino, e la terra non conosceva che orme amiche, a cui si dava, con materno abbandono, susurrando: "Affrettatevi, l'ora è tarda e il focolare lontano!"

Mi sarei guardato intorno, spingendo l' occhio lontano a spiare nella marmorea bianchezza la cinerognola nuvola d'un camino vicino o l'arrossata inquadratura d'una rustica finestra. E mi sarei affrettato verso quella casa ignota, ma certo ospitale, pregustando la gioia d'una allegra fiammata, e d'una paesana vigilia, e avrei bussato piano piano, discretamente aspettando, e scuotendomi la neve dalle scarpe.

Forse, Tell, non considero, così parlando, che se diverso fosse stato il destino delle cose, mai sarei stato iniziato ai grandiosi misteri di queste montagne e di que-

ste valli entro cui l'acqua non mormora ormai le sue canzoni, e nulla al mondo m' avrebbe staccato così a lungo dal mio mare dalla eterna canzone.

Non rimpiango e non impreco, e séguito cogitabondo la mia strada, assorto nei miei pensieri con gli occhi quasi abbagliati da tanta luce, amaro d'una sola rassegnata disperazione, che nessuna luce cioè potrà scacciare l'ombra dall'anima, scavata e sconvolta più di questa fertile e buona terra, e far rifiorire una giovinezza più sfrondata di quèsti boschi, devastati e arsi dalla furia implacabile del ferro e del fuoco.

XVII.

LA COSTRUZIONE DEL PASSATO.

Perchè conservo le lettere? È una domanda, amico Tell, che mi son fatta molte volte e a cui — una volta tanto — ho trovato una sufficiente ed esauriente risposta. Le conservo unicamente, perchè sono un essere inconseguente e contraddittorio, perchè penso una cosa e un'altra ne faccio, anzi l'opposta, che è a dire, perchè quasi mai, io pel primo, non riesco a vincere certe vecchie abitudini mentali, che pure il mio spirito crede d'aver superate.

Così io da anni ammucchio una quantità di carta inutile, lettere di persone diversissime, care e indifferenti, e costruisco così dietro di me, pietra per pietra, il mio passato.

Ciascuno, infatti, è fabbro del suo passato, come si dice, della fortuna; ciascuno raggranella la sabbia per costruirselo, e ciascuno se lo porta sulle spalle in giro per il

mondo, piegandosi man mano sotto il peso che cresce col passare degli anni. C' è chi lo fa con crescente compiacenza, altri lo fa con indifferenza ostentata, altri infine con rabbiosa stizza e tentando ad ogni tratto di liberarsene con una buona spallata.

Ma l'annoso fardello è là, invischiato alle nostre anime, e forza umana non vale a strapparcelo di dosso, perchè nulla vale a cancellare la nostra memoria.

Ora, non sei tu, taciturno Tell, felice d' essere libero d' un tale peso? Dov' è il tuo passato? Fruga nella tua memoria e dimmi cosa ricordi della tua giovinezza, della tua vita, del tuo ieri? Chi sa, ricordi vaghi, se pure, dell'esteriorità delle persone e dei luoghi ove hai vissuto, lontane rimembranze di qualche periodo più fortunato o più tristo; e poi cos' altro?

Invece, se io chiudo gli occhi, mi aggiro per la mia vita passata come per una casa di cui conosco tutti i buchi. Ricordo i giorni lieti, che mi fanno sentire più forte il contrasto con quelli tristi. Posso ricordare l' ieri e tanti altri giorni lontanissimi. Posso rivedere tanti visi e tanti paesi, posso ripensare tante gioie, e purtroppo tante amarezze.

Le lettere che conservo — e che per fortuna non rivedo quasi mai — potrebbero, se volessi, aumentare ancora più il fastidio di questi ricordi. Le fotografie potrebbero anche meglio completare il disastro d'un tale spolvero della mia vita; come quando, smuovendo un vecchio mobile, si ritrovano tanti oggetti ritenuti da tempo dispersi.

Lasciamo, dunque, che la polvere si ammucchi sulle lettere, e lasciamo che la carta s' ingiallisca, che l' inchiostro

si stinga. Guardiamoli da lontano questi pacchi di memorie disordinate ma pur parlanti ancora, e lasciamo che giunga un giorno in cui, anche a sfogliarle, saremo costretti a domandare: " Chi era, chi mi scriveva così ? " ; davanti a un ritratto di donna, il cui ricordo c'è caro ancora, dovremo chiederci: " Dove l' ho conosciuta ? "

Ma almeno, Tell, resistiamo alla forza di scrivere un diario, perchè non venga un giorno in cui dovremo confessare che abbiamo spesa male la nostra vita. E viviamo, fino a quando si potrà, alla giornata, cercando di dimenticare, dimenticare, sempre dimenticare.

E nemmeno cerchiamo di tornare sui nostri passi. Non ricalchiamo la via fatta una volta, evitando di rivedere i luoghi in cui fummo felici un anno o un mese o un'ora, ed evitando sovrattutto di passare sotto le finestre che una volta erano aperte per noi, e da cui una testolina bionda o bruna era sorridente per noi.

Evitiamo ancora le silenziose ombre dei vecchi giardini e le sale mute dei vecchi palazzi: muschi, fontane verdastre d'acqua muta, arazzi stinti e specchi resi opachi dall'umido.

E fuggiamo al sole, fuori, all' aperto e apriamo gli occhi, anche a forza, sulla vita che ci passa davanti, oggi, anche se la bellezza e la giovinezza degli altri ci amareggi un po' l' anima. Guardiamo i giuochi innocenti dei bimbi che s' inseguono per i prati, gridando con le loro voci argentine, e non parliamo per non sentire la nostra voce arrochita dai suoni falsi e scordati.

Ma non ricordiamo.

In quale, sia pur lontanissimo paese, è la fontana dell' acqua, che fa tutto dimenticare ?

Io impreco, Tell, e maledico contro colui che per primo disse " ieri ". Impreco e maledico contro colui che, per primo, non contento dell'oggi, si sforzò di ricordarsi di ciò che gli era avvenuto un'ora prima. E lancio il mio iroso anatema contro colui, che per primo chiese : " Ricordi ? ".

INDICE.

ENZO PETRACCONE V

DELLA VITA E DELLE OPERE DI LUCA GIORDANO.

Introduzione. 3
I. Della vita e dei tempi di Luca Giordano. . . . 15
II. L'opera di Luca Giordano 69
III. Valore storicò e "lirico" dell'arte di Luca Giordano . 119

APPENDICE.

I. Per un catalogo delle opere di Luca Giordano . . 167
II. Cenni di bibliografia giordanesca 169

COLLOQUI COL CANE TELL.

I. Luoghi comuni 173
II. I nostri morti. 177
III. Rimproveri 179
IV. Vorrei 182
V. Confidenze. 183
VI. Elogio della sigaretta 185
VII. Convalescenza 191
VIII. L'arte 193
IX. Il barbagianni. 196

X. Soliloquio 200
XI. Dell'amore 204
XII. Della felicità di ignorare il tempo che passa . . 211
XIII. L'addio! 213
XIV. Sincerità 215
XV. Il cantoniere 217
XVI. Plenilunio sulle nevi 219
XVII. La costruzione del passato 221

87-1326123

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01276 8244

PREZZO: LIRE SETTE